Défense de la décroissance : savoir, pouvoir et autorité dans la fantasy contemporaine

Florent Hebert

▶ **To cite this version:**

Florent Hebert. Défense de la décroissance : savoir, pouvoir et autorité dans la fantasy contemporaine. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017. Français. NNT : 2017TOU20069 . tel-02317784

HAL Id: tel-02317784
https://theses.hal.science/tel-02317784

Submitted on 16 Oct 2019

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.

Université Fédérale
Toulouse Midi-Pyrénées

UNIVERSITÉ TOULOUSE Jean Jaurès

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :
Université Toulouse 2 — Jean Jaurès (UT2J)

Présentée et soutenue par :
Florent HEBERT
le : 29 septembre 2017

Titre :

DÉFENSE DE LA DÉCROISSANCE : Savoir, pouvoir et autorité dans la *fantasy* anglophone contemporaine

---

École doctorale et discipline ou spécialité :
ED ALLPH@ ; Anglais

Unité de recherche :
EA 801

Directrice de thèse :
Mme le Professeur Françoise BESSON, Université Toulouse 2 Jean Jaurès — EA801

Jury :
M. le Professeur Philippe Birgy (Université Toulouse 2 Jean Jaurès)
Mme. le Professeur Nathalie Jaëck (Université Bordeaux 3 - Montaigne)
M. le Professeur émérite Gilles Ménégaldo (Université de Poitiers)
Mme. le Professeur Oriana Palusci (Université de Naples, l'Orientale)

DÉFENSE
DE LA
DÉCROISSANCE

Savoir, pouvoir et autorité
dans la *fantasy* anglophone contemporaine

Laboratoire CAS (Cultures Anglo-Saxonnes) EA 801 Université Toulouse 2- Jean Jaurès/ Maison de la Recherche / 5 allées Antonio-Machado
31058 TOULOUSE Cedex 9

Cette thèse n'aurait pas pu voir le jour sans l'aide et la patience de nombreuses personnes, et je tiens à remercier en particulier :

Mme. Françoise Besson, pour ses conseils avisés et son soutien infaillible tout au long de ces six années ;

M. Philippe Birgy, qui, sur les bancs de ce qui s'appelait alors le Mirail, m'a fait entrevoir une autre façon d'aborder la critique littéraire ;

Mme Nathalie Jaëck, M. Gilles Ménégaldo et Mme. Oriana Palusci, qui ont accepté de faire partie du jury et ont pris le temps de lire cette thèse ;

Hanane, qui, par sa rigueur irremplaçable, a réussi l'exploit de compenser mon incompétence administrative ;

Anna et Sarah, qui ont toujours été disponibles pour m'assister dans des tâches ingrates à 10 000 km de distance ;

Céline, qui a relu ma thèse et y a apporté son éclairage fin ;

Aurélien, avec qui le débat d'idées est toujours fructueux et qui a pu m'orienter sur les nombreux terrains de son expertise ;

mes parents, dont le toit généreux m'a permis d'accepter des heures insuffisantes lors de cette première année de thèse ;

ma fille Emilia, qui a connu Harry Potter avant de savoir qui était Blanche-Neige ou la Reine des Neiges ;

mon fils David, qui m'a appris à rédiger dans le noir et à taper à l'ordinateur d'une seule main ;

ma femme María Paz, qui a supporté la cohabitation avec ma « maîtresse » la thèse, jusqu'au cœur du département d'hématologie, et a néanmoins trouvé en elle de me redonner courage lorsque je baissais les bras.

Résumé : Défense de la décroissance — Savoir, pouvoir et autorité dans la *fantasy* anglophone contemporaine.

Nous nous intéresserons dans cette étude au lien entre la décroissance — mouvement pluriforme qui tire ses racines de l'écologie radicale — et cinq romans de *fantasy* contemporains : *The Lord of the Rings* (J. R. R. Tolkien 1954-55), *The Left Hand of Darkness* (Ursula K. Le Guin 1969), *His Dark Materials* (Philip Pullman 1995-2000), *Enchantment* (Orson Scott Card 1999) et *Harry Potter* (J. K. Rowling 1997-2007). Nous nous concentrerons sur ce qui nous semble être l'essence de la décroissance, à savoir, d'une part, le refus de considérer la surenchère comme une solution aux problèmes ou l'accumulation comme seule forme de bonheur, et, d'autre part, la diminution volontaire comme moyen d'améliorer la condition humaine.

Plus précisément, nous étudierons la diminution de pouvoir, d'autorité et de savoir. Nous nous intéresserons à la représentation de ces trois concepts au travers des procédés narratifs et stylistiques, ainsi que des différentes icônes et figures qui les incarnent, et nous étudierons la façon dont ils mettent en scène une tension constante entre croissance et décroissance. Dans cette optique, le rôle du narrateur et du lecteur dans la création du monde fantastique aura une importance particulière, car il est le cœur même de l'interaction fertile entre savoir et autorité, qui reflète l'accession du protagoniste au pouvoir. C'est la spécificité du traitement de ces concepts par les outils propres à la *fantasy* et à la science fiction que nous nous attacherons à mettre en lumière.

Mots-clefs : autorité ; CARD, Orson Scott Card ; décroissance ; *fantasy* ; LE GUIN, Ursula K. ; littérature fantastique ; pouvoir ; PULLMAN, Philip ; ROWLING, J. K. ; savoir ; science fiction ; TOLKIEN**,** J. R. R.

Abstract: In Defence of Degrowth — Knowledge, Power and Authority in British and American Modern Day Fantasy

This study will focus on the relation between degrowth — a multifaceted movement which takes its roots in deep ecology — and five fantasy novels, *The Lord of the Rings* (J. R. R. Tolkien 1954-55), *The Left Hand of Darkness* (Ursula K. Le Guin 1969), *His Dark Materials* (Philip Pullman 1995-2000), *Enchantment* (Orson Scott Card 1999) et *Harry Potter* (J. K. Rowling 1997-2007). The focus will be on the essence of degrowth, *viz*., on the one hand, a denial of escalation as a solution and of hoarding as the only form of happiness, and on the other hand, a willing diminishing as a means to improve human condition.

More specifically, it is the decrease in power, authority and knowledge that will be studied. The emphasis will be on the representation of these three notions through narrative and stylistic devices, as well as on the various icons and figures embodying them, in order to show the way they set up a constant tension between growth and degrowth. To that effect, the role of both narrator and reader in the creation of the fantastic world will be given due consideration, for it is at the very heart of the fruitful interaction between knowledge and authority, which reflects the protagonist's rise to power. Thus, the specificity of the fantasy and science fiction approach to these notions will be highlighted.

K**ey-words** : authority; CARD, Orson Scott Card; degrowth; fantastic literature; *fantasy*; knowledge; LE GUIN, Ursula K.; power; PULLMAN, Philip; ROWLING, J. K. ; science fiction; TOLKIEN**,** J. R. R.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 8
i. PRÉAMBULE : *FANTASY* ET DÉCROISSANCE 8
ii. SAVOIR, POUVOIR ET AUTORITÉ : DÉFINITIONS 13
iii. ÉPISTÉMOLOGIE FANTASTIQUE 17
a. Définir un genre 18
b. Aux frontières du genre 24
c. La *fantasy* comme mode d'écriture 28
iv. BOÎTE À OUTILS 31
a. Mendlesohn et la rhétorique de la *fantasy* 31
b. L'écart fantastique 33
v. PRÉSENTATION DU CORPUS 37
a. Principes de traduction 37
b. Choix des œuvres 40

1. CROISSANCE ET HORIZON DES ATTENTES 45
1.1. PREMIERS PAS EN TERRES FANTASTIQUES 46
1.1.1. REMARQUES LIMINAIRES : INFLUENCES GÉNÉRIQUES 46
1.1.1.1. Genres fantastiques ou non 46
1.1.1.2. Quel cadre pour la croissance ? 50
1.1.2. TRANSMISSION DU SAVOIR EN *FANTASY* DE PORTAIL-QUÊTE 55
1.1.2.1. Un déséquilibre cognitif 55
1.1.2.2. Chapeaux blancs et chapeaux noirs : comment choisir son guide 59
1.1.3. NE PAS DÉPASSER LES BORNES 62
1.1.3.1. Superstitions et billevesées 62
1.1.3.2. Faillibilité du guide 65
1.2. PETIT MANUEL DE SUBVERSION 71
1.2.1. L'IMMERSION TROMPEUSE DE GENLY AI 72
1.2.1.1. En mission pour l'Ekumen 72
1.2.1.2. Problèmes de xéno-linguistiques 76
1.2.2. L'ANDROGYNIE COMME INTRUSION 81
1.2.2.1. Répulsion 81
1.2.2.2. Intimité 85

1.3. AUTORITÉ ET PROPHÉTIES ……. 89
1.3.1. DIFFÉRENCIER LES FORMES DE DESTIN …… 89
1.3.1.1. Destin, providence et prédestination …….. 89
1.3.1.2. Interpréter les signes …….. 94
1.3.1.3. Légitimités charismatique et traditionnelle …… 100
1.3.2. DU LIBRE-ARBITRE …….. 106
1.3.2.1. Le prix à payer ? ……. 106
1.3.2.2. Le choix fatidique du choixpeau magique …….. 109
1.3.2.3. Conséquences sociales …… 113
1.4. *FANTASY* ET FANTASME ……. 116
1.4.1. RE-LITTÉRALISATION DU MAL …….. 116
1.4.1.1. Sus aux orcs …… 116
1.4.1.2. Une question d'équilibre ……. 120
1.4.2. « NEVER MIND ABOUT BREAKFAST » : ABONDANCE ET FRUGALITÉ HEUREUSE ……. 125
1.4.2.1. Bonne et honnête provende ……. 125
1.4.2.2. De la retenue volontaire …… 129

2. LE HÉROS DÉCROISSANT …….. 137
2.1. RENONCEMENT AU POUVOIR …….. 138
2.1.1. UN HÉROS NON-VIOLENT …….. 138
2.1.1.1. Violences physiques …… 138
2.1.1.2. Violences culturelles …….. 146
2.1.2. UN HÉROS DÉTUMESCENT ? ……. 151
2.1.2.1. Redéfinir le masculin …….. 151
2.1.2.2. Redéfinir l'héroïsme …….. 159
2.2. RENONCEMENT À L'AUTORITÉ ……. 164
2.2.1. PARADOXE DES *FANTASIES* ANARCHISTES ……. 164
2.2.1.1. Dystopies …… 164
2.2.1.2. Un héros dangereux …… 171
2.2.2. LA SOLUTION DÉCROISSANTE …….. 175
2.2.2.1. Décroissance post-prophétique …….. 175
2.2.2.2. L'anti-quête, ou la plénitude de la décroissance ……. 179
2.2.3. DES HOMMES ET DES DUELS ……. 189
2.2.3.1. Le duel comme légitimité charismatique …… 189
2.2.3.2. Par delà la gloire martiale …….. 198

2.3. ACCEPTER UN SAVOIR INCOMPLET 203
2.3.1. LE MIROIR (MAGIQUE) AUX ALOUETTES 204
2.3.1.1. L'aléthiomètre et la vérité révélée 204
2.3.1.2. La catoptromancie : un peu plus de sagesse et un peu moins de savoir 214
2.3.2. DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR 219
2.3.2.1. *No ghost in the shell* : Esprit Saint, es-tu là? 219
2.3.2.2. Le syndrome de Google 226
2.4. LE GLISSEMENT VERS L'IMMERSION 231
2.4.1. RETRAVERSER LE PORTAIL 232
2.4.1.1. Étrangers en terre familière 232
2.4.1.2. Le nettoyage de la Comté 236
2.4.2. L'IMMERSION INCOMPLÈTE DE HARRY 241
2.4.2.1. *You know*… Le « déjà su » 241
2.4.2.2. Questionner le monde 247

3. *THE ROAD NOT TAKEN* : VISIONS D'UNE AUTRE DIÉGÈSE 257
3.1. NEVILLE ET LA PROPHÉTIE DE SCHRÖDINGER 258
3.1.1. CHRONIQUE D'UN SOUFFRE-DOULEUR 258
3.1.1.1. *Born to be bullied* 258
3.1.1.2. Un vaste réseau de dépréciation 263
3.1.1.3. Dans l'ombre de Harry 266
3.1.2. NAISSANCE D'UN HÉROS 272
3.1.2.1. Une transformation physique 272
3.1.2.2. L'étoffe d'un chef 276
3.1.2.3. Une poussée de croissance tardive 279
3.2. LES DOUBLES PERMISSIFS 284
3.2.1. DOPPELGÄNGERS ? 284
3.2.1.1. Harry et Dumbledore au miroir du temps 284
3.2.1.2. Un Anneau et trois porteurs 289
3.2.2. ARAGORN EN TERRES OBSCURES 292
3.2.2.1. « The King of the Dead is come upon us! » : un roi grand et terrible 292
3.2.2.2. Légitimité d'Aragorn 299
3.3. L'AVÉNEMENT DES FAIRE-VALOIR 305
3.3.1. UN ENGAGEMENT ÉMOTIONNEL 305
3.3.1.1. Valets et auxiliaires magiques 305
3.3.1.2. *Dæmonomicon* 310
3.3.2. UNE PROMESSE DIFFICILE À TENIR 318

3.3.2.1. La croissance consolatrice …… 318
3.3.2.2. Sam le zeppo …… 325
3.4. 1D12 POUR LES GOUVERNER TOUS …… 331
3.4.1. TOLKIEN ET LE JEU DE RÔLE …….. 331
3.4.1.1. La jungle des transferts sémiotiques ……. 331
3.4.1.2. Désir de croissance et *gamism* …….. 335
3.4.2. UNE CROISSANCE PROBLÉMATIQUE …… 340
3.4.2.1. Modéliser les dangers de la croissance ……. 340
3.4.2.2. Humilité de la décroissance …….. 344
3.4.2.3. Considérations théoriques ……. 349

CONCLUSION …… 353

BIBLIOGRAPHIE …….. 357
SOURCES PRIMAIRES …… ……. 358
Corpus …… …….. 358
Littérature …… ……. 359
Sources audio-visuelles …… …… 364
Jeux …… …….. 366
Web …… …….. 367
SOURCES SECONDAIRES …… …… 368
Ouvrages …… …….. 368
Articles …… ……. 374
Thèses et mémoires …… …….. 390
Communications et tables rondes ……. 390
Ouvrages de référence …… …….. 391
Sites de référence …… …….. 391
TABLE DES ILLUSTRATIONS …… …….. 392

ANNEXES …… …… 393
1. RÉSUMÉ DES ŒUVRES …… …….. 393
a. *The Lord of the Rings* (J. R. R. Tolkien)…….. 393
b. *The Left Hand of Darkness (Ursula K. Le Guin)*…… 395
c. *Enchantment* (Orson Scott Card)…… …… 395
d. *His Dark Materials* (Philip Pullman)…… ……. 396
e. *Harry Potter* (J. K. Rowling)…… ……. 398
2. EXEMPLE DE *FANFICTION* : « LILY'S EYES » ……. 403
3. CRÉATION DE PERSONNAGE DANS *The One Ring* ……. 405
4. EXEMPLES DE VERTUS DANS *The One Ring* …… ……. 406

INTRODUCTION

i) Préambule : *fantasy* et décroissance

« Ni vrai, ni faux, mais vécu » : l'aphorisme de Malraux dans *La condition humaine*[1] résume parfaitement le positionnement de la *fantasy* et de la science fiction vis-à-vis de la vérité. Lecteur avant d'être chercheur, il nous est apparu évident de longue date que ses formes littéraires sont particulièrement adaptées à l'exploration philosophique — que ce soit dans le champ de la politique, de la théologie, de l'éthique ou de la métaphysique. L'utilisation du mode fantastique (dont la *fantasy* et la science fiction sont deux expressions) a pour but d'essayer de rendre plus simple — ou tout au moins plus évidente — l'interprétation de la réalité. Quand Socrate veut expliquer notre relation à la vérité, il imagine un autre monde avec un ensemble de règles spécifiques, peuplé de gens enchaînés dans une caverne, et nous raconte leur vie.[2] Cette démarche n'est pas sensiblement différente du procédé de création d'un monde fantastique. Ainsi lorsqu'Asimov écrit une histoire de robots, par exemple, il s'agit pour lui d'explorer la relation de l'homme à la technologie et les conséquences que la technologie peut avoir sur nous-mêmes et sur nos modes de pensée.

En dépit de sa distance superficielle avec le monde que nous connaissons — le monde du fauteuil, pour reprendre l'expression d'Eric Rabkin[3] — le mode fantastique est donc une forme littéraire particulièrement pertinente pour la description des enjeux de ce monde. Paradoxalement, cette distance devient parfois la condition même d'une meilleure compréhension de ceux-ci. Cela est particulièrement vrai lorsque ces problématiques débordent du contexte socio-historique dans lequel le roman est écrit et se développent sur des périodes et des zones géographiques larges. Au-delà de sa fonction de divertissement, c'est alors le mode fantastique qui apparaît comme la façon la plus simple de mener à bout ce type de réflexion. Plus encore, pour Brian Attebery, « le divertissement devient en *fantasy* un

---

[1] André Malraux, *La condition humaine*, 1933, 247.

[2] L'allégorie de la caverne est exposée par Platon dans le livre VII de *La République* (*circa* 380 av. JC).

[3] Pour ne pas avoir à entrer dans un débat philosophique sur la nature de la réalité, nous suivrons Eric Rabkin et préférerons parler de « monde du fauteuil » (*armchair world*) plutôt que de monde « réel ». Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, 18.

élément essentiel, plutôt qu'un obstacle, pour une étude sérieuse de la condition humaine ».[4] Nous nous proposons donc d'étudier les outils littéraires spécifiques que ce mode met au service de cette réflexion.

En particulier, l'avénement du capitalisme — industriel au XIX^{ème} siècle, puis financier au XX^{ème} — a érigé la croissance en « dogme » économique (Frémaux 34) et en « métaphore » universelle (Le Guin, « Restraint », pas de pagination). Nous nous interrogerons donc sur le rapport qu'entretiennent la *fantasy* et la science fiction avec la croissance, et sur la façon dont ce rapport est dépeint dans la littérature anglophone depuis la seconde guerre mondiale. Nous appuierons notre propos sur l'étude de *The Lord of the Rings* (J. R. R. Tolkien 1954-55), *The Left Hand of Darkness* (Ursula K. Le Guin 1969), *His Dark Materials* (Philip Pullman 1995-2000), *Enchantment* (Orson Scott Card 1999) et *Harry Potter* (J. K. Rowling 1997-2007). Plus précisément, et sans préjuger des résultats, nous étudierons l'émergence, au sein de ses œuvres, d'un mouvement de résistance au mode de pensée capitaliste qui a pris le nom de décroissance.[5]

La décroissance est un mouvement pluriforme qui, comme son nom l'indique, s'oppose à la logique de croissance en tant que fin en soi.[6] Elle trouve ses racines dans l'écologie radicale (ou écologie profonde) et dans la reconnaissance des dégâts environnementaux que cause le déni des « limites physiques de l'augmentation infinie de la production et de la consommation » (Frémaux 35). Cependant, malgré les analyses économiques qui lui donnent son nom et en dépit du vivier écologiste qui l'a vu émerger, le mouvement décroissant « ne peut se résumer ni au constat de la crise écologique majeure que l'humanité traverse, ni même à la simple idée qu'il faut globalement stopper la croissance économique » (Dufoing 100). Plus fondamentalement, il s'agit « d'abord [d']une nouvelle

---

[4] « Entertainment as an essential part of, rather than a hindrance to, serious consideration of the human condition » (Attebery, *Strategies of fantasy*, xii).

[5] Précisons que malgré des initiatives et des développements philosophiques plus anciens, et même si le terme « décroissance » est en usage depuis les années 1970, « le mouvement décroissantiste, ou des objecteurs de croissance, s'est en fait constitué, en marge de l'altermondialisme, au début du troisième millénaire » (Frédéric Dufoing, *L'écologie radicale*, 99).

[6] « [Dans le système socio-économique actuel,] la logique du rationnel n'est plus alors de produire pour consommer ou de consommer pour produire. Elle est de produire-consommer *plus* » (Serge Latouche, *La déraison de la raison économique,* 83).

philosophie, une nouvelle manière de voir les choses, de concevoir l'homme, le monde et les rapports qu'ils entretiennent » (Dupouey-Delezay 9).

Cette nouvelle philosophie est caractérisée par un refus d'assimiler le bonheur à une simple augmentation d'abondance matérielle ; on parlera souvent de « simplicité volontaire ».[7] Ainsi, le progrès, dans son acception matérielle et technique, y est donc vu comme hautement ambivalent, une « accélération de tout, y compris des catastrophes ».[8] De plus, la décroissance considère avec méfiance les solutions à la crise écologique et sociale lorsqu'elles sont issues du système en place ou récupérées par l'économie capitaliste. Ainsi, Anne Frémaux souligne les contradictions du « développement durable, [qui] ne vise donc pas à modérer la croissance économique […]. Or c'est cette croissance même qui compromet la survie de l'humanité » (Frémaux 2011, 60). Enfin, Paul Ariès identifie un rapport sain à la mort et à la faiblesse humaine comme un des fondements de la décroissance, en opposition au fantasme d'une croissance infinie (de la technique, de la médecine, de la vie).[9] Loin d'être anecdotique, ce dernier point est fondamental, puisqu'auteurs et critiques ont identifié la mort comme étant le thème central dans *The Lord of the Rings* et *Harry Potter*.[10]

Néanmoins, précisons que l'étude de la décroissance ne doit s'entendre ici que comme l'étude d'une métaphore fantastique, et non d'un discours politique. Comme pour toute métaphore, c'est la valeur symbolique qui importe, et le lecteur n'a pas à être conscient de l'applicabilité de cette métaphore à tel ou tel concept du monde du fauteuil. Ainsi, nous nous concentrerons sur ce qui nous semble être l'essence de la décroissance, à savoir, d'une part, le refus de considérer la surenchère comme une solution aux problèmes ou l'accumulation comme seule forme de bonheur, et, d'autre part, la diminution volontaire comme moyen d'améliorer la condition humaine. Nous ne chercherons aucunement à établir un lien systématique — et, pour la majorité des œuvres de notre corpus, anachronique — entre notre corpus et la décroissance en tant que mouvement politique du XXI^{ème} siècle.

---

[7] Voir Paul Ariès, *La simplicité volontaire contre le mythe de l'abondance*, Paris : La découverte, 2010.

[8] Paul Virilio, *Le futurisme de l'instant*, Paris : Galilée, 2009. Cité dans Frémaux 2011, 60.

[9] « Il n'y aura pas, selon nous, de rupture avec le productivisme (quel qu'il soit) sans le déploiement d'un autre rapport à la mort » (Paul Ariès, « Préface à *La nécessité d'une écologie radicale* », Anne Frémaux, 8).

[10] Tolkien lui-même, dans ses *Lettres*, remarque que la mort est le « thème central » de son œuvre (257). Irène Fernandez, dans *Défense et illustration de la féérie — Du* Seigneur des Anneaux *à* Harry Potter *: une littérature en quête de sens*, souligne aussi que la mort est « au cœur des contes féériques » (110).

Plus précisément, nous étudierons la diminution de pouvoir et d'autorité, notions proches, ainsi que de savoir. Nous nous intéresserons à la représentation de ces trois concepts au travers des procédés narratifs et stylistiques, ainsi que des différentes icônes et figures qui les incarnent, et nous étudierons la façon dont ils mettent en scène une tension constante entre croissance et décroissance. Dans cette optique, le rôle du narrateur et du lecteur dans la création du monde fantastique aura une importance particulière, car il est le cœur même de l'interaction fertile entre savoir et autorité, qui, dans tout un pan de la littérature, reflète l'accession du protagoniste au pouvoir. Bien que de nombreuses techniques d'écriture soient semblables dans le domaine de la littérature fantastique et de la littérature réaliste, c'est la spécificité du traitement de ces concepts par les outils propres à la *fantasy* et à la science fiction que nous nous attacherons à mettre en lumière.

Dans un premier temps, nous étudierons la manière dont la structure des œuvres participe à la création d'un horizon des attentes croissant qui est régulièrement frustré par l'auteur. À cette fin nous nous intéresserons en détails à la transmission du savoir et au rôle du guide, ainsi qu'à la façon dont un trope, les prophéties, peut influer sur cette attente. Nous montrerons également le besoin de limites dans un mode littéraire où les désirs deviennent littéraux.

Puis, nous nous concentrerons sur la figure du héros, afin de mettre en valeur le refus de la surenchère chez un personnage qui concentre pouvoir, autorité et savoir. Cette partie nécessitera d'interroger son rapport à la violence et à la masculinité, ainsi que ses relations souvent paradoxales vis-à-vis de l'état en tant qu'autorité suprême. L'étude des artefacts de savoir permettra de mettre en lumière une vision perspicace des modalités d'acquisition de la connaissance à l'ère numérique. Nous étudierons également la manière dont l'exposition prolongée au fantastique influe sur ces différents rapports.

Enfin, nous porterons notre attention sur les ouvertures possibles que le texte laisse envisager sans développer pleinement. Nous nous attacherons à montrer la façon dont ces fenêtres sur une diégèse parallèle mettent en valeur les choix décroissants dans l'intrigue principale. Cet aspect de notre étude nous conduira à l'étude des figures de faire-valoir et à

leur rôle dans un roman pleinement décroissant. Un détour par l'adaptation permettra d'aborder d'autres manières de faire dialoguer le lecteur et l'œuvre.

Cependant, avant tout, il conviendra de définir nos termes, afin de préciser le sens dans lequel nous employons les concepts de savoir, pouvoir et autorité. Définir ce que nous entendons exactement lorsque nous parlons de mode fantastique ou de *fantasy* et science fiction nécessitera une discussion plus détaillée et sera un des premiers enjeux de notre argumentation. Après cette mise au point, nous expliquerons également les outils fondamentaux sur lesquels s'appuie notre approche, ainsi que les critères qui ont permis de sélectionner les œuvres du corpus.

ii) Savoir, pouvoir et autorité : définitions

Le savoir est un « ensemble cohérent de connaissances acquises au contact de la réalité ou par l'étude » selon le *Grand Larousse Universel*. Bien que la distinction entre ces deux sources de savoir, la réalité et l'étude, soit intéressante, elle reste insuffisante, et nous préférerons nous en remettre à Spinoza, qui identifie trois modes de connaissance dans *Dieu, l'homme et la béatitude* (1878) : l'opinion, basée sur le « ouï-dire » ou « l'expérience » et qui est est sujette à l'erreur, la « vraie foi », basée sur la « vraie raison » et qui ne peut se tromper, et « la claire connaissance », basée sur le sentiment ou l'intuition et qui (dans le sens où l'emploie Spinoza) ne peut se tromper également (Spinoza 54-6). Cette triple distinction souligne bien les différentes attitudes possibles du protagoniste, dont la connaissance du monde fantastique dépend alternativement — et avec des conséquences littéraires et idéologiques distinctes — de ce qu'on lui rapporte ou qu'il constate, de sa propre raison, ou de son instinct. Il faut, de plus, rappeler qu'étymologiquement le savoir (*sapere*) et la sagesse (*sapienta*) sont liés. En effet, nous inclurons cette notion de sagesse dans notre réflexion, non pas dans le sens d'« idéal supérieur de vie » mais de « qualité de qqn [sic] qui fait preuve d'un jugement droit, sûr, averti dans ses décisions, ses actions » (*Grand Larousse Universel*). Plus encore que l'étymologie, ce sont les œuvres qui nous imposent cet élargissement, puisque *The Lord of the Rings* confond sciemment « lore-masters » (*The Fellowship of the Ring*, 323) et « the Wise » (*The Fellowship of the Ring*, 3).

Nous utiliserons le terme « pouvoir » dans le sens où Weber emploie « puissance » (*Macht*), c'est-à-dire « toute chance de faire triompher au sein d'une relation sociale sa propre volonté, même contre des résistances, peu importe sur quoi repose cette chance ».[1] Cependant il nous faut procéder à quelques ajustements. Tout d'abord, il nous semble justifié de préciser, comme le fait Bernard Guillemain, que le pouvoir n'a pas nécessairement de composante sociale[2] ; en effet, il peut s'agir de faire triompher sa volonté contre une résistance naturelle et non humaine. De plus, et contrairement au savoir ou à l'autorité, le pouvoir peut prendre un sens et des attributs plus spécifiques dans un contexte

[1] Max Weber, *Economie et société 1. Les catégories de la sociologie*, 95.

[2] Bernard Guillemain, « Pouvoir et contre-pouvoir », *Encyclopædia Universalis*, 731.

fantastique. Ainsi, lorsque Guillemain note que « le pouvoir se tire parfois des signes et des symboles qui le revêtent » (Guillemain 731), il parle de ce que nous appellerons l'autorité, et dans le monde du fauteuil, sa remarque est strictement limitée à l'autorité. En revanche, dans un monde fantastique, le pouvoir (la « puissance » de Weber) peut également se tirer très concrètement des « signes et symboles qui le revêtent », puisque ce mode littéraire a la particularité de masquer la frontière entre le symbolique et le littéral. Enfin, et sur un point proche, il est intéressant de noter que l'*Encyclopedia of Fantasy* n'a pas d'entrée pour « Power » mais pour « Powers », au pluriel, qui renvoie à l'article « Talents ». Le pluriel introduit ici un changement sémantique, puisqu'on parle alors de capacités spécialisées innées (« innate, specialized abilities »[3]). L'auteur évite l'emploi de l'adjectif « magique » pour qualifier ces talents, car il s'agit d'un terme plus précis que l'on ne pourrait croire et qui ne saurait être appliqué à tous les univers fantastiques sans les dénaturer. Ainsi les pouvoirs de Harry Potter sont explicitement magiques, alors que l'aptitude de Lyra à lire l'aléthiomètre dans *His Dark Materials* relève plutôt de la grâce — nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détails.

Dans son acception courante, l'autorité recouvre trois sens unis par une valeur centrale forte. Il peut s'agir du « pouvoir […] d'imposer ses volontés à autrui », d'un « ascendant grâce auquel qqn [sic] se fait respecter » ou de la possibilité de « servir de référence » (*Grand Larousse Universel*). Que l'on parle de commandement, de respect ou de référence, ce qui unit ces notions est « la chance de trouver des personnes déterminables prête à obéir à un ordre » (Weber 95), même si dans le cas d'un référent, l'ordre n'est pas direct. Ce que définit formellement ici Weber, c'est son concept de « domination » (*Herrschaft*), cependant il utilise couramment « autorité » comme synonyme.[4] Nous préférerons garder ce terme en raison de la connotation péjorative trop forte de « domination », mais également parce qu'il recouvre plus naturellement la caractéristique d'un livre qui sert de référence. En revanche, l'utilisation commune d'« autorité », telle que la définit le *Larousse*, occulte la distinction fine mais pourtant fondamentale entre pouvoir et autorité : la seconde s'exerce

[3] David Langford, « Talents », *The Encyclopedia of Fantasy,* 919.

[4] Voir par exemple : « En ce sens, la domination (l'"autorité")… » (Weber 285).

« sans recours à la force physique », comme le rappelle George Burdeau.[5] S'il peut y avoir une contrainte sociale, psychique ou morale, mais non pas physique, ou — dans notre cas — magique,[6] c'est bien que l'autorité ne dépend pas que d'une qualité intrinsèque de son détenteur, mais aussi d'une disposition du groupe à l'égard de cette personne (Burdeau 531). En nous concentrant sur cette différence entre le pouvoir et l'autorité, nous serons donc amenés à considérer celle-ci comme étant fondamentalement une « relation qui s'établit entre [le chef] et d'autres hommes » plutôt qu'un « attribut inhérent à un homme : le chef » (Marsal 13).

Si l'on admet ce point, la question de la légitimité de l'autorité se pose d'elle-même, puisque « la docilité à l'égard d'une domination donnée provient, dans la plupart des cas (voire toujours), de cette croyance [en la légitimité] » (Weber 287-88). L'univers fantastique étant potentiellement un univers moral,[7] on comprend que la légitimité de l'autorité y trouve un écho particulier, qu'il nous appartiendra d'étudier. Weber en distingue trois types — la légitimité rationnelle (ou légale),[8] traditionnelle, et charismatique (289) — qui ne sont pas mutuellement exclusifs, sauf dans de rares formes « pures » (345). Il note en outre que lorsque les dominés sont en position d'impuissance, l'autorité « peut se permettre de dédaigner la revendication de "légitimité" » (288), ce qui est le cas de Sauron dans *The Lord of the Rings*.[9] En revanche, la *fantasy* mettra plus volontiers en avant un héros, et donc une légitimité charismatique, renforcée par la grâce, par un don ou par une prophétie, ce qu'annonce d'ailleurs déjà la définition que Weber donne du charisme : « la qualité extraordinaire […] d'un personnage, qui est, pour ainsi dire, doué de forces ou de caractères

---

[5] George Burdeau, « Autorité », *Encyclopædia Universalis,* 530. Voir encore la définition de « puissance » que donne Weber (*op cit*).

[6] Un exemple suffira à illustrer cette distinction. L'Anneau Unique procure à son porteur un pouvoir sur les autres anneaux (et leurs porteurs), mais ne confère aucune autorité. Ainsi les désirs de Galadriel sont percés à jour par Frodo sans qu'elle puisse s'y opposer, mais elle reste en position d'autorité sur lui. Voir le chapitre « The Mirror of Galadriel», en particulier la page 480 de *The Fellowship of the Ring*.

[7] *c.f.* la classification de Stanislaw Lem : « If the depicted world is oriented positively toward man, it is the world of the classical fairy tale, in which physics is controlled by morality. […] If it is oriented negatively, it is the world of myth », Stanislaw Lem, « On the Structural Analysis of Science Fiction », *Science Fiction Studies* 1.1 (printemps 1973) : pas de pagination. En l'absence de précision contraire, les citations de *Science Fiction Studies* font référence à la version électronique, non paginée.

[8] Burdeau préfère parler d'autorité « institutionnelle » (530).

[9] Même dans le cas de Sauron, cette affirmation peut être nuancée. Nous verrons en revanche que les autres figures de gouvernement tyranniques dans notre corpus — Baba Yaga, Voldemort, Orgoreyn et l'Autorité et son Église — ne dédaignent pas entièrement les prétentions à la légitimité.

surnaturels ou surhumains ou tout au moins en dehors de la vie quotidienne, inaccessibles au commun des mortels ; ou encore qui est envoyé par Dieu » (320). Par conséquent, nous chercherons à déterminer si cette forme de légitimité est indissociable du mode fantastique.

Nous nous intéresserons également à l'autorité du narrateur, en particulier dans son interaction avec le lecteur modèle et la mise en œuvre d'une véritable stratégie de la réception du savoir, fondamentale pour la construction et la compréhension du monde fantastique.

Avant de continuer, il convient de définir l'acception de *fantasy* et science fiction que nous retiendrons. Or il n'existe pas de consensus autour de la définition de termes aussi courants que « fantastique », « *fantasy* », ou « science fiction », nous rappellerons donc les différentes approches, ainsi que leurs enjeux — scientifiques et idéologiques. Sans prétendre établir la meilleure définition dans l'absolu, nous argumenterons en faveur de celle qui nous semble être la plus adaptée à notre travail.

iii) Épistémologie fantastique

Le terme « fantastique », derrière son apparente facilité, cache une multitude d'acceptions. En France, c'est le sens que lui donne Todorov qui a tendance à dominer les études littéraires — Anne Besson parle d'ailleurs de « notre tradition critique todorovienne » (Besson 2007, 13) — à savoir, un genre défini par l'incertitude quant à la nature des événements décrits (naturels ou surnaturels).[1] Dans les pays anglophones, d'autres définitions viennent concurrencer celle de Todorov. Ainsi, pour Rabkin, le fantastique est trans-générique et se caractérise par « un renversement continuel des règles structurelles »,[2] tandis que pour Irwin, il s'agit simplement de toute occurrence d'un sujet « anti-réel » (*antireal*).[3] Dans la lignée de Irwin, mais sans reprendre le caractère extrême du préfixe « anti », nous utiliserons donc le terme « fantastique » pour désigner l'introduction dans la diégèse de tout élément non réaliste. Dans cette acception, le fantastique est aussi vieux que la littérature, mais certaines de ces formes, comme la science fiction, sont plus récentes.

Il est toujours délicat de déterminer la date de naissance d'un mouvement littéraire, et cet exercice requiert généralement une certaine dose d'arbitraire. Bien que 1926 ne soit assurément pas l'année de naissance de la science fiction en tant que mode d'écriture, il s'agit néanmoins d'un repère important, la fondation de *Amazing Stories* par Hugo Gernsback. Ce magazine populaire (*pulp*) a eu un rôle pivot dans l'émergence de la science fiction en tant que genre, et en publiant les adresses des lecteurs, le journal a aidé à créer une communauté. Popularisée en France par Jules Verne (1828-1905) et au Royaume-Uni par H. G. Wells (1866-1946), la science fiction reçoit ses lettres de noblesse avec *1984* de George Orwell (1949) et *Brave New World* d'Aldous Huxley (1932). Cependant, malgré cet anoblissement critique, la science fiction et son genre-sœur la *fantasy* souffrent encore dans une certaine mesure d'une réputation de sous-littérature, ce qui explique en partie les réticences de

[1] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970, Paris : Le Seuil, 1976).

[2] « ever changing ground rules » (Rabkin 1976, 38). Pour Rabkin, le fantastique est donc un « super-genre unique » (« one super-genre ») qui complète l'étude traditionnelle des genres (150).

[3] W.R. Irwin, *The Game of the Impossible : A Rhetoric of Fantasy* (Urbana : Illinois UP, 1976).

certains auteurs à accepter cette étiquette.[4] Sans nier les nombreuses exceptions, les deux genres partagent généralement les mêmes lecteurs, les mêmes éditeurs et les mêmes auteurs ; et pourtant ils diffèrent. Ursula K. Le Guin a même déclaré que son écriture avait bénéficié de sa capacité à les distinguer — la différence semble donc impossible à négliger.[5]

Nous nous attacherons donc ici à fournir une définition de la science fiction et de la *fantasy* adaptée à notre étude et à notre corpus, mais suffisamment large pour être utilisée en lien avec d'autres œuvres. Ainsi, utilisant la définition classique de la science fiction énoncée par Darko Suvin, nous la mettrons en contraste avec des genres voisins tels que la *fantasy*, bien sûr, mais aussi le fantastique selon Todorov. Cette confrontation nous mènera à la conclusion que cette définition doit être réévaluée et que la notion même de genre peut s'avérer un handicap pour les critiques, les auteurs et les lecteurs. En toute logique, l'étape suivante consistera à étudier l'autre volet de l'alternative, la notion de mode, et nous expliquerons les avantages de cette approche pour notre étude. Nous aboutirons ainsi à une définition de la *fantasy* en tant que mode littéraire qui englobe la science fiction.

iii. a) Définir un genre

Dans ses *Metamorphoses of Science Fiction*, Darko Suvin définit la science fiction comme « un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la cognition, et dont l'outil formel principal est un cadre imaginatif différent de l'environnement empirique de l'auteur »[6] (7-8). Il affine sa définition en précisant que « la SF se distingue par la domination ou l'hégémonie narrative d'un *novum*

[4] « I write science fiction because that is what publishers call my books. Left to myself I should call them novels » (Ursula K. Le Guin, cité dans Susan Wood « Introduction » à *The Language of the Night : Essays on Fantasy and Science Fiction*, dir. Susan Wood, 1979 : 9). Notons qu'il ne s'agit pas d'un rejet hypocrite de la science fiction, mais d'un refus des catégories. Le Guin a ainsi récemment critiqué Kazuo Ishiguro pour sa peur d'être associé à la *fantasy* : « It appears that the author takes the word for an insult » (Ursula K. Le Guin, « Are they going to say this is fantasy? », 2015 : pas de pagination).

[5] « Along in 1967-8 I finally got my pre fantasy vein separated off from my science fiction vein, […] and the separation marked a very large advance in both skill and content ». Ursula K. Le Guin, « A Citizen of Mondath », *Foundation* 4 (1973) ; rpt. dans *The Language of the Night*, *op cit.* : 23.

[6] « A literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment ». Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction : On the Poetics and History of a Literary Genre,* 7-8.

(nouveauté, innovation) fictif validé par la logique cognitive »[7] (63). Dans cette définition très dense, quelques termes méritent d'être expliqués brièvement. La distanciation (*estrangement*) — concept d'inspiration brechtienne — résulte de l'introduction d'éléments fantastiques, c'est-à-dire qui ne correspondent pas à « l'environnement empirique de l'auteur » (ce qu'avec Tolkien et Rabkin nous appellerons le monde du fauteuil). La cognition, ou logique rationnelle, est utilisée par Suvin comme un quasi-synonyme de « connaissance scientifique »,[8] même s'il a plus récemment re-précisé cette définition pour l'élargir : « la cognition est plus riche que le rationalisme scientifique et s'y oppose même par certains aspects »[9] (Suvin 2000, 239). Malgré cet élargissement, c'est bien la cognition qui sert de critère de distinction entre la science fiction et la *fantasy*, les contes de fées ou les mythes chez Suvin.[10]

Contrairement à Todorov, qui englobe tous les textes caractérisés par des événements indubitablement non réalistes dans le genre « merveilleux »,[11] la définition de Suvin est donc plus élaborée. Il évite ainsi d'inclure Shakespeare et Asimov dans le même genre, une association contre-intuitive, en raison de l'absence de « conscience de genre » à la Renaissance (Zgorzelski 1979, pas de pagination).[12] Précisons également que les notions de *novum* et de distanciation se réfèrent à des éléments narratifs non réalistes, plutôt que des techniques narratives non réalistes. Ainsi, l'auteur et critique Stanislaw Lem souligne que la convention « permet l'usage de méthodes non réalistes […] pour la représentation d'événements réalistes », comme dans le cas d'un homme mourant dont les pensées sont

---

[7] « SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional 'novum' (novelty, innovation) validated by cognitive logic » *ibid.* 63.

[8] Voir par exemple : « a cognitive — in most cases strictly scientific — element becomes a measure of aesthetic quality, of the specific pleasure to be sought in SF ». Darko Suvin, « On the Poetics of the Science Fiction Genre », *College English* XXXIV (December 1972) : 372-383.

[9] « cognition is much richer than, and in some ways opposed to, scientific rationalism » (Darko Suvin, « Considering the sense of "Fantasy" or "Fantastic Fiction" : an Effusion », *Extrapolation* 41:3, 2000).

[10] Suvin oppose ainsi « l'universalisme cognitif des lois naturelles et/ou sociales » à « l'occultisme, le caprice et la magie » (« the cognitive universalism of natural and/or social laws [as opposed to] occultism, whimsy or magic »), Suvin 2000, 238.

[11] Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970, Paris : Le Seuil, 1976).

[12] « The absence of [genre] awareness in the literary consciousness of the time ». Zgorzelski souligne encore l'importance de la reconnaissance pour la notion de genre : « it is not the act itself that makes something what it is, but also the human awareness of it ». Andrzej Zgorzelski, « Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature? » (*Science Fiction Studies* 6.3, Nov. 1979) : 296-303.

« détaillées dans des œuvres de fiction parfaitement réalistes, même s'il est impossible, et donc fantastique, de lire les pensées d'un homme mourant ».[13]

Cependant, malgré sa précision formelle, Suvin évite l'écueil qui consisterait à énumérer une liste de thèmes constituant un *novum*. Cette approche thématique se rapproche du ressenti du lecteur, et il serait envisageable de cartographier la science fiction en fonction de ses tropes — vaisseaux spatiaux, aliens, machines à voyager dans le temps, épées laser, clones, *etcaetera ad infinitum*. Bien sûr, le danger d'une telle approche est que cette liste ne peut jamais être exhaustive, alors que la science réelle progresse quotidiennement et fournit ainsi aux auteurs de science fiction de nouveaux sujets d'inspiration, que leurs prédécesseurs n'auraient pu imaginer. Ainsi Jules Verne n'aurait pu écrire sur le clonage, puisque la recherche génétique de son époque débutait.[14] Notre exemple n'a bien sûr rien d'innocent. *Never Let me Go* de Kazuo Ishiguro est un roman de science fiction sur l'utilisation de clones humains dans des greffes d'organes, mais un article de revue scientifique sur le clonage n'appartient ni à la science fiction ni même à la fiction.

Il s'agit là du défaut principal de l'approche thématique du genre, la plupart de ces thèmes peuvent apparaître dans un roman réaliste en tant qu'éléments du monde du fauteuil. Effectivement, le programme SETI est à l'écoute de potentielles ondes extraterrestres, nous avons des navettes spatiales, des robots et des clones — et même des souris qui brillent dans le noir. Bien entendu, il ne s'agit pas de prétendre que la vieille science fiction se transforme en fiction réaliste avec les avancées de la science. Cependant, il devrait apparaître clairement que la distinction entre science fiction et littérature réaliste ne peut s'effectuer uniquement sur des critères thématiques, même si l'on ajoute la nécessité d'extrapoler ces thèmes. En effet, bien que l'extrapolation soit l'une des marques classiques de la science fiction,[15] nous

---

[13] « [Convention] allows the use of nonrealistic means […] for the presentation of realistic happenings. [For example, the thoughts of a dying man can be] detailed in quite realistic fiction even though it is impossible, therefore fantastic, to read the thoughts of a dying man ». Stanislaw Lem, « On the Structural Analysis of Science Fiction » (*Science Fiction Studies* 1.1, Printemps 1973 : 26-33).

[14] À titre d'exemple, les travaux de Thomas Hunt Morgan sur les drosophiles ont permis à l'époque de poser les bases d'une théorie scientifique de l'hérédité. Voir Morgan, Sturtevant, Bridges, et Muller *The Mechanism of Mendelian Heredity* (1915).

[15] Voir par exemple la définition de la science fiction donnée par Judith Merill : « [the] objective is to explore, to discover, to *learn*, by means of projection, extrapolation, analogue, hypothesis-and-paper-experimentation, something about the nature of the universe, of man, or "reality" » (cité dans Brian Stableford, John Clute et Peter Nicholls, « Definitions of SF », *Encyclopedia of Science Fiction*, 2015).

sommes pleinement d'accord avec Le Guin lorsqu'elle déclare que la science fiction n'est ni extrapolative ni prédictive, mais plutôt descriptive (« Introduction à *The Left Hand of Darkness* », xii).[16] De plus, il est important de souligner que les théories de Suvin vont au-delà de la simple prise en compte de la distanciation. En effet, il insiste sur l'importance du *novum* dans la diégèse. En conséquence, si ce *novum* n'est pas hégémonique, alors le texte n'appartient pas à la science fiction mais à la « fiction naturaliste avec des éléments mineurs de sf »[17] ou, pour reprendre le terme attribué à Bruce Sterling « slipstream ».[18] Plus qu'un simple détail, c'est cette « domination narrative » du *novum* qui justifie l'utilisation de techniques narratives spécifiques et donc également d'outils critiques spécifiques.

Sur la base de la définition de Suvin, et sans préjuger d'un quelconque lien d'inclusion entre les deux, nous interrogerons maintenant la relation entre *fantasy* et science fiction. L'exercice est périlleux, puisque, même si certains critiques considèrent la science fiction comme un sous-genre de la *fantasy*,[19] Suvin lui-même voit le rapprochement des deux formes comme « un phénomène pathologique déchaîné ».[20] La classification de Todorov distingue le merveilleux hyperbolique, exotique, instrumental et scientifique (ce qui pourrait correspondre à la science fiction). Cependant, malgré l'influence de Todorov dans la recherche en littérature non réaliste, ces catégories ne sont guère utiles. En effet, la confrontation avec des insectes géants conscients (merveilleux hyperboliques) ou l'exploration de nouvelles planètes (merveilleux exotiques) sont des *topoi* de la science fiction. Quant au merveilleux instrumental, où la source du fantastique est un objet, il correspond à toutes les nouvelles de science fiction qui se concentrent entièrement sur une nouvelle invention — ce que Lem appelle la « science fiction pure ».[21]

---

[16] « though extrapolation is an element in science fiction, it is not the name of the game by any means. […] Science fiction is not predictive ; it is descriptive » (Le Guin, « Introduction à *The Left Hand of Darkness* », xii).

[17] « Naturalistic fiction with minor SF elements ». Darko Suvin, « On What Is and Is Not an SF Narration » (*Science Fiction Studies* 5.1, Mars 1978) : 45-57.

[18] « Slipstream » —une métaphore (aéro-)nautique — désigne des textes qui reprennent des éléments de science fiction sans être publiés comme tels. John Clute note que le terme est connoté péjorativement en raison de la relation de dépendance qu'il implique (« Slipstream », *Encyclopedia of Science Fiction*, 2015).

[19] Voir par exemple l'argumentation de S. C. Fredericks dans « Problems of Fantasy » (*Science Fiction Studies* 5.1 Mars 1978 : 33-44).

[20] Cité dans Peter Nichols, « Fantasy », *Encyclopedia of Science Fiction*, 2015.

[21] Lem oppose la « science fiction pure » (ou « jeux vides », *empty games*) à la « science fiction relationnelle » Voir Stanislaw Lem, « The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring » (*Science Fiction Studies* 1.3, printemps 1974 : 143-154).

Cependant, Todorov ne fait pas l'erreur d'une division hâtive entre la science et la magie. Bien qu'une telle division semble juste à première vue, elle n'est pas assez précise, en particulier lorsqu'on l'examine à la lueur de l'aphorisme d'Arthur C. Clarke : « Toute technologie suffisamment avancée est impossible à différencier de la magie ».[22] Joanna Russ suggère que les « critères de plausibilité » de la science fiction dérivent « rigoureusement et systématiquement de la science », tandis que dans le domaine de la *fantasy*, ils dérivent de « l'observation de la vie telle qu'elle est — la vie intérieure peut-être ».[23] Elle avance néanmoins que les erreurs scientifiques et la science obsolète ne transforment pas un récit de science fiction en *fantasy*. Ce dernier point n'a rien d'anodin. L'implication ici n'est pas qu'une histoire devrait être classée en fonction des connaissances de son époque, mais, au contraire, que la différence entre science fiction et *fantasy* se trouve dans le texte même. Il s'agit de l'attitude scientifique vis-à-vis du monde, ce que China Miéville nomme « l'effet cognitif » en opposition au critère stricte de Suvin (« Afterword: Cognition as Ideology », 236). La différence est donc de « nature épistémologique » (Fredericks 1975, pas de pagination).[24]

Ainsi, la cohérence interne d'un univers de science fiction se fonde sur l'apparence d'une logique scientifique. Tout peut être expliqué de manière rationnelle (mais tout ne le sera pas forcément), sur des prémisses non réalistes ; c'est ce que nous appellerons le méta-rationalisme. Rappelons que Suvin utilise le terme « méta-empirique » plutôt que « méta-rationnel ». Étant donnée l'importance de son travail dans l'histoire de la critique en science fiction, la décision d'utiliser un lexique différent ne va pas de soi. Cependant, le dictionnaire Oxford oppose *empirical*, le domaine de l'expérience et de l'observation, à la théorie et à la logique pure, alors que Suvin utilise précisément ce terme pour décrire un raisonnement logique (« Science Fiction and the Genological Jungle », 255). C'est pourquoi « méta-

---

[22] Cet aphorisme est communément connu sous le nom de Troisième Loi de Clarke : « Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic » Arthur C. Clarke, *Profiles of the Future : An Inquiry into the Limits of the Possible* (1962, 2nd édition, 1973). Cité dans Mendlesohn 2008, 62.

[23] « Standards of plausibility [of science fiction derive] rigorously and systematically, from science [whereas for Fantasy they derive from] the observation of life as it is—inner life, perhaps ». Joanna Russ, « Towards an Aesthetics of Science Fiction » (*Science Fiction Studies* 2.2, juillet 1975), pas de pagination.

[24] S. C. Fredericks, « A Unique Critical Method » dans « On David Ketterer's *New Worlds for Old* » (*Science Fiction Studies* 2.2, juillet 1975): 134-137.

rationnel » nous semble plus adapté. En revanche, un univers de *fantasy* admet des éléments non rationnels. Bien entendu, dans de nombreux cas, « élément non rationnel » ne sera qu'une périphrase pour ne pas nommer la magie, mais S. C. Fredericks souligne avec raison la différence entre les deux.[25] S'il fallait donner des exemples de non rationalisme qui diffèrent de la magie, nous proposerions le destin, les signes, et même les miracles. Néanmoins, il ne faut pas perdre de vue que la différence ne se situe pas dans les événements mêmes, mais plutôt dans la cohérence interne du monde diégétique et dans l'attitude du personnage envers ce monde. Dans *Little, Big* de John Crowley, il n'y a presque pas de magie concrète, et les personnages croient rarement aux rencontres surnaturelles qu'ils font, cependant le monde qu'ils habitent n'est pas construit sur une base rationnelle.[26]

De la même façon, il serait hâtif d'assimiler systématiquement la magie au non rationalisme. Ainsi, Tolkien souligne que la magie peut perdre sa saveur facilement, lorsqu'elle se rapproche des « artifices vulgaires du laborieux magicien scientifique » (« On Fairy-Stories », 10).[27] Dans *The Left Hand of Darkness*, par exemple, deux types d'actions sensiblement magiques, la télépathie et la divination, sont présentés comme des actes qui peuvent être expliqués rationnellement, et ce, malgré le choix d'un nom qui s'éloigne des connotations scientifiques — *mindspeech* plutôt que *telepathy* et *foretelling* plutôt que *precognition*.[28] Plus près de ce que Tolkien avait en tête, Tom Shippey et Peter Nicholls identifient même la magie de *The Tales of Alvin Maker* (Orson S. Card 1987-2003) et *Earthsea* (Ursula K. Le Guin 1968-2001) comme scientifique, alors que les deux cycles sont plus proches de la *fantasy* d'un point de vue générique.[29] Dans la même veine, Farah Mendlesohn se réapproprie la troisième loi de Clarke et déclare que « toute *fantasy* suffisamment immersive est impossible à différencier de la science fiction » (Mendlesohn

---

[25] « Non-empiricism [non-rationalism] is not magic ». S. C. Fredericks, « A Unique Critical Method » *op cit*, pas de pagination.

[26] Sur la nature du fantastique dans *Little, Big*, on se reportera à la distinction que Farah Mendlesohn établit entre *slipstream* et *fantasy* liminale (Mendlesohn 2008, 227-244).

[27] « [Faerie] is magic of peculiar mood and power, and at the furthest pole from the vulgar devices of the laborious, scientific magician » J. R. R. Tolkien, « On Fairy-Stories », 10.

[28] En revanche, dans *Enchantment*, également dans notre corpus, les événements fantastiques sont vus comme non rationnels par la majorité des personnages. On notera tout de même qu'Ivan, le protagoniste maintient une attitude méta-rationaliste : « all [these magical phenomenon] have rational explanations, using principles of nature that are not yet known to us » (*Enchantment*, 271).

[29] Tom Shippey et Peter Nicholls, « Magic », *The Encyclopedia of Science Fiction* 2015, pas de pagination.

2008, 62).[30] Dans le cadres des théories exposées dans *Rhetorics of Fantasy* (Mendlesohn 2008, voir ci-dessous), cela signifie que lorsque le lecteur modèle partage pleinement les présupposés des personnages sur leur monde, alors il est conduit à voir les règles de ce monde comme des règles naturelles. Par conséquent, ce monde fantastique est expliqué de manière méta-rationnelle, puisque le non rationalisme nécessite un minimum de surprise ou d'émerveillement, ce qui va à l'encontre de la rhétorique immersive (voir plus bas). Nous utiliserons donc, temporairement, le méta-rationalisme et le non rationalisme comme critères de distinction entre la *fantasy* et la science fiction.

iii. b) Aux frontières du genre

Pour tester la validité de cette définition, nous nous proposons de l'appliquer à des cas tangents. Ainsi, le fantastique selon Todorov, genre caractérisé par l'incertitude, pointe du doigt l'impossibilité d'une frontière clairement délimitée. Lorsque l'incertitude est réellement maintenue jusqu'à la fin du récit, il est impossible de déterminer si le texte est réaliste, méta-rationaliste ou non rationaliste. Dans ce flou artistique, le lecteur se détache en tant que seul juge. Comme le déclare David Higgins, le genre ne serait donc « pas une caractéristique du texte mais de sa réception » (Higgins 2013, « Parabolas and Beyond (Hyperbolas?) », table ronde).[31] Plutôt qu'un genre distinct, le fantastique selon Todorov apparaît donc comme le *no man's land* qui sépare la littérature réaliste de la *fantasy* et de la science fiction.

D'autres cas peuvent être encore plus problématiques. Ainsi, la notion de *novum*, centrale dans la définition de Suvin, garde une part de subjectivité. Il exclut par exemple les « Races Perdues » de la science fiction en raison de l'absence de réel *novum* dans la majorité de ces récits (même s'il y reconnaît une science fiction « latente »).[32] Cette exclusion soulève des problèmes de taxonomie : faut-il considérer que le récit de « Race Perdue » appartient à la *fantasy* ? Si l'on définit celle-ci comme un genre distinct de la science fiction et caractérisé

[30] « Any sufficiently immersive fantasy is undistinguishable from science fiction » (Mendlesohn 2008, 62).

[31] « Genre not as a quality in the text but as a quality in reception » (Higgins 2013, « Parabolas and Beyond (Hyperbolas?) », table ronde).

[32] Le récit de Race Perdue (*Lost Race tale*) — dans lequel un aventurier découvre une vallée (île, grotte…) perdue et trouve une société qui a évolué séparément du reste de l'humanité — appartient traditionnellement à la science fiction, en raison de l'absence de magie. Suvin l'exclut en raison de l'absence de *novum* (« On What Is and Is Not an SF Narration »), et David Langford y voit un potentiel cognitif généralement non utilisé (« Lost Races », *The Encyclopedia of Science Fiction*).

par le non rationalisme, comme nous l'avons fait, il impossible d'y inclure le récit de « Race Perdue ». De la même façon, la série télévisée *Firefly*, communément désignée comme un *western* dans l'espace, est associée au sous-genre du *space opera* en raison de son contexte, mais certains épisodes sont dénués de réel *novum.*[33] Cependant si même le *space opera* peut être exclu de la science fiction générique, cette définition doit être affinée.

De plus, le terme « non rationalisme » que nous avons utilisé pour distinguer la *fantasy* de la science fiction soulève un problème supplémentaire. En effet, il présuppose un cadre de pensée dans lequel le monde du fauteuil peut être expliqué entièrement et de manière rationnelle. Or cette attitude ne laisse pas de place à une vision différente du monde — religieuse ou spirituelle, par exemple. Il faut donc se garder de reproduire les limitations de l'anthropologie de la magie au XIX^{ème} siècle, qui était « prisonni[ère…] d'une psychologie individualiste et associationniste qui ne pouvait interpréter d'autres formes de pensée que comme des erreurs » (Keck 2002, 6). Dans cette optique, c'est la notion de distanciation — en particulier appliquée au cadre de l'intrigue — qui aide à distinguer un monde fantastique et un monde réaliste peuplé de croyants. Cependant, si l'on s'en tient à la lettre de cette définition, un roman de science fiction dont le protagoniste est croyant pourrait être considéré comme de la *fantasy*, dans la mesure où le personnage aurait une attitude non rationaliste envers le monde.[34] Au-delà du point de vue du personnage et de la façon dont il peut colorer la perception que le lecteur a du fantastique, il faut également considérer l'influence des croyances de l'auteur sur sa création. Comme le souligne Orson Scott Card dans ses essais, « un auteur finira toujours par laisser transparaître dans son histoire le monde dans lequel il croit vivre ».[35] Son cycle *Homecoming* illustre ce point par un double jeu de dupes.[36] Alors que la trame générale s'inspire du *Livre de Mormon* et met en scène un protagoniste

---

[33] On pense par exemple à l'épisode « The Train Job » (20 sept. 2002). Notons cependant que la série, créée par Joss Whedon et diffusée en 2002 aux États-Unis sur Fox, ne comporte qu'une saison (et un film, *Serenity*), ce qui réduit les possibilités d'extrapolation cognitive pour les points les plus subtiles de l'univers décrit.

[34] Précisons qu'aucune connotation péjorative n'est sous-entendue ici. Sans chercher à opposer foi et science, nous reconnaissons qu'il s'agit de deux façons différentes d'envisager le monde.

[35] « A writer will inevitably reveal in his story the world he believes he lives in » (Orson Scott Card, « Fantasy and the Believing Reader », pas de pagination). O. S. Card reprend un discours semblable dans, entre autres articles, « How Tolkien Means » (*Meditations on Middle-Earth*, 153-173).

[36] Nous utiliserons le terme cycle lorsque la suite de romans est marquée par une évolution. En revanche, lorsque le changement laisse place à la répétition, nous parlerons de série. Voir Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre,* Paris : CNRS éditions, 2004.

intensément croyant, dans une société technologiquement limitée, le phénomène religieux est rapidement expliqué de façon rationnelle. Ainsi la Surâme (*Oversoul*) que les personnages prient s'avère être un ordinateur géant, en orbite, qui influence une population génétiquement modifiée pour recevoir ses ondes. Dominé par l'interaction de la cognition et de la distanciation, le roman semble donc correspondre à une définition stricte de la science fiction. Cependant, le dernier volume du cycle force une relecture non rationaliste de l'ensemble de l'intrigue lorsqu'aucune source rationnelle n'est trouvée pour expliquer la reprogrammation de l'ordinateur.[37] Ceci montre bien la manière dont la présence d'une entité transcendantale comme partie constituante de l'univers fantastique brouille la frontière entre science fiction et *fantasy*. On aurait tort d'en conclure qu'il ne peut y avoir de science fiction chrétienne ou de *fantasy* athée,[38] mais lorsque le phénomène religieux est abordé dans un contexte fantastique, c'est la subtilité du traitement qui détermine l'équilibre entre méta-rationalisme et non rationalisme.

De la même façon, d'autres critères utilisés pour dessiner les frontières de la *fantasy* ou de la science fiction comme genres s'avèrent être abusifs. Ainsi, Suvin exclut la satire et l'allégorie du domaine de la science fiction,[39] car le *novum* y est utilisé comme un outil « immédiatement transitif et diégétiquement non autonome » permettant des « références directes et appuyées au monde empirique de l'auteur et à un système de croyance qui s'y rattache ».[40] Malgré l'intérêt d'une telle distinction pour l'analyse, elle semble en partie artificielle. En effet, un élément peut être à la fois « immédiatement transitif » et « diégétiquement autonome ». Ainsi *The Lion, the Witch, and the Wardrobe* de C. S. Lewis est à la fois une allégorie et un roman de *fantasy.* En tant qu'allégorie christique, le sacrifice du Dieu-lion Aslan est une « référence directe et appuyée » à un système de croyance dans le

---

[37] Plus qu'un renversement, il s'agit d'un tissage exigeant de motifs religieux et scientifiques dans lequel la déformation du savoir au cours des millénaires joue un rôle central.

[38] Comme exemples de science fiction chrétienne, citons la trilogie cosmique de C. S. Lewis (*Perelandra, Out of the Silent Planet, That Hideous Strength*) et le cycle d'*Ender* de Card (en particulier la séquence *Speaker for the Dead*, *Xenocide*, *Children of the Mind* pour son approche scientifique de la conscience et ses considérations sur l'âme). Comme exemple de *fantasy* athée, nous étudierons *His Dark Materials* de Pullman.

[39] Notons que Todorov exclut également la satire, l'allégorie et la poésie du domaine de son fantastique, sur des bases semblables à celles de Suvin (Todorov 1970, 63-79).

[40] « Immediately transitive and narratively non-autonomous means for direct and sustained reference to the author's empirical world and some system of belief in it ». Darko Suvin, "On What Is and Is Not an SF Narration" (*Science Fiction Studies* 5.1, mars 1978) : 45-57.

monde du fauteuil. Cependant, il s'agit simultanément d'un élément narratif autonome, de telle sorte que le roman peut être lu, et apprécié, indépendamment de toute référence au christianisme. Néanmoins, la prise de conscience du référent peut nuire au plaisir de la lecture, en particulier si les croyances du lecteur sont incompatibles avec celles de l'auteur.

La satire, dans la mesure où elle repose également sur la connaissance que le lecteur a du monde du fauteuil, soulève les mêmes problèmes génériques. Ainsi, avec l'accroissement de l'écart chronologique entre le temps de l'écriture et de la lecture, la pertinence respective des éléments satiriques diminue au profit des autres éléments (distanciation, émerveillement…). En conséquence, des œuvres précédemment identifiées de manière univoque comme des satires sont sujettes à un glissement générique. *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* et *Les voyages de Gulliver*, de plus en plus associés à la littérature enfantine, sont de parfaits exemples de cette tendance.

On retrouve cette ambivalence y compris au sein de romans appartenant clairement à la science fiction de genre. Ursula Le Guin décrit d'ailleurs *The Word for World is Forest* comme une histoire sur la guerre du Viet Nam (« A Citizen of Mondath », 21-22), et nous avons vu qu'elle souligne le caractère « descriptif » de la science fiction dans l'introduction de *The Left Hand of Darkness* (xii), ce qui met en valeur son potentiel satirique (et dans un moindre mesure, allégorique). Il ressort donc qu'un élément donné, dans le domaine de la science fiction ou de la *fantasy*, peut être à la fois métaphorique (dans un but allégorique ou satirique) et littéral, c'est-à-dire diégétiquement autonome. Cette reconnaissance du fonctionnement sylleptique est au cœur de notre approche de la littérature fantastique.

Les critères d'opposition et d'exclusion s'avèrent donc insuffisants pour établir des frontières génériques, ce qui remet en cause la notion même de genre.[41] Ce concept n'est pas pour autant une pure création des critiques, mais, comme nous l'avons mentionné, correspond à une réalité dans la perception de la littérature par les lecteurs (Higgins 2013, table ronde). En ce sens, il reste nécessaire à l'étude des attentes du lecteur. Au rebours de l'approche exclusive des définitions traditionnelles, la perspective la plus satisfaisante nous semble être

[41] Pour un certain nombre de critiques, le genre est même considéré comme un concept dangereux. Pour Lucie Armitt, il s'agit d'un « mal nécessaire : un problème avec lequel il faut composer » (« a necessary evil: a problem to negotiate », Armitt 1996, 19). Le Guin va jusqu'à parler de « genrification » et d'une « tactique politique » (« Preface to the 1989 Edition of *The Language of the Night* », 3-4).

celle de Brian Attebery, qui considère la *fantasy* comme un ensemble flou (« fuzzy set ») centré sur Tolkien (Attebery 1992, 16). Par extension, nous considérerons la science fiction comme un ensemble flou centré sur Asimov. Ce n'est certainement pas le seul choix possible, et il n'est pas notre intention de négliger le rôle immense de précurseurs tels que H. G. Wells et Jules Verne, mais ces auteurs sont trop anciens pour bien refléter la conscience de genre. Le choix d'Asimov comme centre générique de la science fiction s'appuie sur l'influence durable des ces deux cycles principaux, les Robots et *Foundation*. Nous rejoignons donc John Clute et Malcom J. Edwards, qui voient en lui la « voix » typique de la science fiction : « for five decades his was the voice that most sounded like sf. It was the default voice of sf » (« Asimov, Isaac », *The Encyclopedia of Science Fiction*, 4 avril 2017).

En revanche, malgré l'utilité de l'approche générique pour prendre en compte les attentes du lecteur — ce qui correspond aux besoins de notre première partie — nous ferons appel à la notion de mode pour « comprendre la forme » des œuvres dans la suite de notre étude (Attebery 1992, 2).

iii. c) La fantasy comme mode d'écriture

Pour Rabkin, si le fantastique[42] est un « mode basique de l'entendement humain », alors « il y a un fondement légitime pour la comparaison esthétique et historique de productions humaines qui ne sont pas créées dans le même *medium* ».[43] Il n'est pas notre intention de restreindre cette déclaration au champ de la littérature. Le fantastique peut s'étudier au cinéma, en musique ou dans les arts graphiques. Dans notre étude, nous ferons donc références à d'autres modes sémiotiques que la littérature, en nous cantonnant néanmoins aux arts narratifs par souci de cohérence. De la même façon, alors que le genre littéraire est étroitement lié à une époque, l'approche modale permet en théorie la

[42] Avant d'aboutir à une définition finale, nous utiliserons temporairement le terme « fantastique » pour inclure la science fiction, la *fantasy* et tout texte méta- ou non rationaliste. Cet usage correspond peu ou prou à la définition de Irwin vue plus haut.

[43] « [A] basic mode of human knowing » et « [there is] legitimate ground for aesthetic and historical comparison of human products that are not created in the same medium » (Rabkin 1976, 190).

comparaison d'œuvres chronologiquement plus distantes,[44] mais nous concentrerons notre étude sur la seconde moitié du XX^{ème} siècle et le début du XXI^{ème} afin de pouvoir faire des intrusions dans le domaine de l'étude générique (voir 1.1.1. ci-dessous).

L'approche modale est cohérente avec la position de Tolkien sur le conte de fées — *fairy-story* — terme certes plus restreint que le fantastique pour Rabkin ou Irwin, mais plus large que son acception courante — *fairy tale* — puisque Tolkien y inclut ses propres romans. L'auteur de *The Lord of the Rings* déclare ainsi que l'essence du texte fantastique ne dépend pas de son genre : « a fairy-story is one which touches on or uses Faerie, whatever its own main purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy » (« On Fairy-Stories », 10). L'exemple de la satire est révélateur, puisque nous avons vu que Suvin et Todorov l'excluent tous deux du genre qu'ils étudient. Son inclusion par Tolkien dans le domaine de la *Faerie* relève donc d'une volonté de concentrer l'analyse sur le fantastique comme outil permettant d'aborder de nombreux genres, plutôt que comme critère d'exclusion.

À la lumière de cette approche modale, il convient maintenant de reformuler nos définitions et de les concilier avec l'absence d'opposition stricte entre science fiction et *fantasy* — une distinction au demeurant « intenable » (Miéville 2007, 232).[45] Avec S. C. Fredericks, nous préférerons considérer la science fiction comme une « forme spéciale de sous-classe » de *fantasy.*[46] Dans les termes de nos définitions, cela revient à dire que le mode non rationaliste englobe le méta-rationalisme. Ainsi, si l'on commence avec la distanciation fantastique — un univers diégétique aux règles différentes du nôtre — on renonce déjà au rationalisme (supposons qu'un mot écrit sur du papier puisse animer un *golem*). Cet univers peut ensuite être expliqué et devenir la base d'un raisonnement logique ; il y a donc un mouvement du non rationalisme (l'animation rationnellement impossible du *golem*), vers le méta-rationalisme (l'explication des règles qui régissent la combinaison de soixante-douze lettres nécessaire pour que le *golem* accomplisse une tâche spécifique).[47] L'abolition de cette

---

[44] S. C. Fredericks propose ainsi d'approcher *Histoire véritable* de Lucien de Samosate (Ἀληθῆ διηγήματα, II^{ème} siècle) comme un texte de science fiction. Voir S. C. Fredericks, « Lucian's *True History* as SF » (*Science Fiction Studies* 3.1, mars 1976) : 49-60.

[45] « This sharp distinction is untenable » (Miéville 2007, 232).

[46] « [A] special form of sub-class » (Fredericks 1978, pas de pagination).

[47] L'exemple est tiré de « Seventy-Two Letters » de Ted Chiang (2000), nouvelle qui illustre parfaitement notre argument.

dichotomie au profit d'un spectre progressif permet donc une analyse plus fine que l'opposition classique entre *fantasy* impossible et science fiction « pas encore possible ».[48] Ainsi, au sein d'un même univers diégétique, certains éléments seront expliqués de manière méta-rationnelle et d'autres de façon non rationnelle. Entre l'expression la plus extrême de cette « forme spéciale » de *fantasy*, la science fiction dite dure, et le non rationalisme absolu qu'illustre par exemple le *nonsense* britannique,[49] on trouve de nombreuses formes hybrides, et c'est l'approche modale qui permet de naviguer entre ces différents écueils.

En nourrissant notre définition de différentes traditions, nous avons été amenés à utiliser des termes parfois redondants (*fantasy*, fantastique, conte de fées, *faerie*…) parmi lesquels il convient maintenant de trancher. Les variations autour du mot « fée » (« conte de fées » chez Tolkien, « féérie » chez Irène Fernandez) ont toutes le désavantage de renvoyer à une forme très spécifique qui ne correspond pas aux romans de notre corpus, même si c'est bien le même mode d'écriture qui est utilisé. De la même façon, « le fantastique » prête à confusion dans une tradition critique française qui reste encore largement dominée par Todorov, comme nous l'avons déjà dit. Nous utiliserons donc ce terme uniquement comme adjectif, et lui préférerons *fantasy* comme nom.[50]

Nous définirons donc la *fantasy* comme un mode d'écriture caractérisé par l'utilisation du non rationalisme et du méta-rationalisme, seuls ou conjointement, dans un univers diégétique centré sur un élément non réaliste.

---

[48] Ce critère est utilisé sous une forme ou une autre par de nombreux critiques, mais nous nous référons ici à la formulation de John Clute dans l'entrée « Fantasy » de l'*Encyclopedia of Fantasy* : « in our terms, the most significant difference [between science fiction and fantasy] is that science fiction tales are written and read on the presumption that they are *possible* — if perhaps not yet ».

[49] On pense, par exemple, aux *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* (Lewis Caroll 1865). Soulignons cependant que le *nonsense* n'est pas la seule forme de non rationalisme extrême, même si par définition, le sens de tout récit de ce type est un défi pour l'entendement rationnel ; citons en matière d'illustration « Buffalo Gals, Won't You Come Out Tonight » d'Ursula K. Le Guin (1987) qui met en scène la rencontre d'une enfant et d'esprits de la nature.

[50] Nous rejoignons ici le choix d'autres critiques français confrontés au même dilemme : « [le terme *fantasy*] ne peut être évité ou remplacé par nul autre » (Besson 2007, 13).

iv) Boîte à outils

Nous nous proposons ici d'expliquer plus en détails certains outils que nous utiliserons régulièrement dans notre analyse. Nous aborderons donc les concepts de *fantasy* d'immersion, d'intrusion, et de portail-quête, théorisés par Farah Mendlesohn, puis nous présenterons la notion d'écart fantastique.

iv. a) Mendlesohn et la rhétorique de la fantasy

En premier lieu, il nous faut préciser que Farah Mendlesohn travaille sur des prémisses différentes des nôtres, puisqu'elle considère la *fantasy* comme un genre distinct de la science fiction (Mendlesohn 2008, xiii). Cependant, elle reconnaît la perméabilité de la frontière entre les deux,[1] et, de manière plus fondamentale, son principe directeur englobe non rationalisme et méta-rationalisme. En effet, elle classifie les œuvres de *fantasy* en fonction de la manière dont l'élément fantastique est introduit dans la diégèse, ce qui ne constitue pas un élément discriminant pour ces critères. En nous appuyant sur l'avertissement de l'auteur, qui stipule que « [son] livre n'a pas pour but de créer des règles [et que] ses catégories n'ont pas vocation à être gravées dans la pierre »,[2] nous ferons donc bénéficier notre analyse de ses conclusions. Dans cette optique, et en cohérence avec la fluidité de l'approche modale, nous ne chercherons pas à attribuer une étiquette aux œuvres étudiées, mais plutôt à voir comment les critères de Mendlesohn en éclairent certains aspects fondamentaux.

Mendlesohn identifie quatre tendances dans les romans de *fantasy*, qui correspondent à quatre façon d'introduire le fantastique dans la diégèse — le portail-quête, l'immersion, l'intrusion, les marges — auxquelles elle ajoute une cinquième catégorie d'« irréguliers » qui vient montrer les limites de sa classification.[3] Ce sont les trois premières catégories qui

---

[1] Mendlesohn décrit le roman de China Miéville, *Perdido Street Station*, comme un roman de « fantasy pleinement immersive [et] aussi un roman de science fiction » (« [a] fully immersive fantasy [and] also a science fiction novel »), Mendlesohn 2008, 63.

[2] « Health Warning: This book is not intended to create rules. Its categories are not intended to fix anything in stone », Mendlesohn 2008, vii.

[3] Le but explicite est « de renforcer son propos par un travail de sape » (« support [her] argument by undermining it »), Mendlesohn 2008, 246.

nécessitent d'être expliquées, même si, dans une certaine mesure, nous traiterons ces cinq romans comme des « irréguliers », capables de mélanger les différents modes.

La *fantasy* de portail-quête requiert un point d'entrée vers le domaine fantastique. Comme le nom l'indique, il peut s'agir d'un portail magique, dont l'archétype est l'armoire de Narnia. Cependant, le point d'entrée peut aussi être la frontière entre le pays du protagoniste, dans lequel les éléments fantastiques sont absents ou distants,[4] et le monde extérieur, dans lequel le personnage part en quête. La rhétorique associée à cette catégorie est très « descriptive et exploratrice » (xix)[5] et « repose sur l'acquisition d'expérience par le protagoniste et le lecteur » (xix),[6] avec un lien de dépendance entre les deux, y compris lorsque le personnage n'est pas le narrateur. Dans les œuvres que nous étudions, les portails sont fantastiques dans *Harry Potter*, *His Dark Materials* et *Enchantment* et métaphoriques dans *The Lord of the Rings* et *The Left Hand of Darkness*.

Dans la *fantasy* immersive, le lecteur est amené à partager les présupposés du protagoniste sur l'univers fantastique, et Mendlesohn en souligne la parenté avec la science fiction.[7] Ce mode n'est pas explicatif et dépend au contraire de « prémisses réalistes qui nient la nécessité d'une explication » (xx).[8] En d'autres termes, l'élément fantastique est familier pour le protagoniste, et le lecteur est forcé de partager ce point de vue. Tous les romans de notre étude comprennent des passages immersifs, même s'ils sont plus rares dans *Harry Potter*.

Lorsque la source fantastique est extérieure au monde du protagoniste, on parlera alors de *fantasy* intrusive. On est ici au plus proche du fantastique tel que le définit la critique française classique : une « rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (Caillois 1965, 61). Pierre-George Castex utilise d'ailleurs précisément le terme d'intrusion pour décrire le fantastique : « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Castex 1987, 8). Cette rhétorique repose sur un

---

[4] Précisons qu'il s'agit d'éléments fantastiques ou familiers pour le personnage.

[5] « descriptive and exploratory » (Mendlesohn 2008, xix).

[6] « [It] relies upon both protagonist and reader gaining experience » (*ibid*, xix).

[7] « [Immersive fantasy is] closest to science fiction » (*ibid*, xx). En revanche, elle associe le récit d'exploration spatiale au portail-quête : « [portal-quest fantasy is] closest in form to the classic utopian or alien planet story » (xix).

[8] « [It] depends on an assumption of realism that denies the need for explanation » (*ibid,* xx).

schéma d'intimité et de répulsion, de latence et d'escalade, afin de maintenir un état d'« étonnement constant ».[9] L'intrusion est plus rare dans les œuvres étudiées ici, mais se retrouve régulièrement dans certaines descriptions.

La *fantasy* des marges (*liminal fantasy*), définie par une attitude « blasée » envers le fantastique (Mendlesohn 2008, xxiii), ne correspond pas à notre corpus et ne sera donc pas détaillée ici.

iv. b) L'écart fantastique

En complément des trois modes théorisés par Mendlesohn, nous introduirons maintenant le concept d'écart fantastique qui nous permettra d'étudier le rapport qu'entretient l'univers diégétique avec le nôtre. Là où les trois rhétoriques de la *fantasy* décrivent les modalités d'entrée du fantastique dans le texte, cette notion cherche à prendre la mesure de l'éloignement entre le monde du fauteuil et le monde fantastique. Précisons que nous ne parlons pas ici de la similarité entre la société dans laquelle le texte est produit et le chronotope décrit. Indépendamment de l'époque et du lieu où se déroule l'action diégétique,[10] nous définirons l'écart fantastique comme la somme des caractéristiques qui diffèrent entre le monde du fauteuil et le monde fantastique. Il s'agit là principalement d'une donnée thématique, mais l'élargissement ou le rétrécissement de cet écart[11] au sein d'un même texte est aussi une fonction stylistique.[12]

Pour Brian Attebery, le « principe d'extension » (*principle of extension*) du discours réaliste, qui permet de « supposer l'existence de Paris lorsque Londres est mentionnée », cesse de fonctionner dès lors que l'identification avec la *fantasy* est effective (Attebery 1992, 131-2) :

---

[9] « constant amazement » (Mendlesohn 2008, xxii).

[10] Pour un roman qui se déroule dans le monde réel mais à une autre époque que celle de l'auteur, on parlera d'écart historique, et d'écart exotique lorsque c'est le lieu qui diffère.

[11] Nous parlerons d'écart fantastique large ou restreint. Il aurait été plus élégant sans doute d'utiliser le terme « profondeur fantastique », et ses corolaires « *fantasy* des hauts-fonds » et « *fantasy* des grands-fonds ». Cependant la terminologie doit être transparente avant tout, pour éviter une critique herméneutique. En outre cette « profondeur » laisserait supposer une hiérarchie (de la même façon qu'on parle d'un personnage « plat » ou « profond »), ce qui serait contraire à notre démarche.

[12] Ainsi, le choix de désigner les personnages androgynes de *The Left Hand of Darkness* par un mot grammaticalement neutre, masculin ou féminin influe directement sur la perception de l'écart fantastique. Voir 1.2.1. « L'immersion trompeuse », ci-dessous.

> Once that identification [with fantasy] is made, the principle of extension ceases to operate. No longer can we be sure that the fictional London is situated across the Channel from a fictional Paris […]. We know nothing for certain until the narrator tells us it is so. Is the sky blue? Is the world round? Perhaps, but don't bet on it. (132)

L'écart fantastique s'interroge sur la nature de ce pari (« bet »), et sur les modalités de conservation du principe d'extension au sein d'un texte de *fantasy* reconnu comme tel par le lecteur. L'écart fantastique nous permet donc d'appréhender les attentes du lecteur (en dehors des attentes génériques). En ce sens, ce concept est prépondérant à la fois pour comprendre la façon dont sont remplis les blancs du texte et pour identifier les éléments de surprise. Ainsi, dans *Harry Potter*, il est naturel de supposer l'existence de Paris, puisque le Londres décrit est principalement non fantastique et que la France est mentionnée. En raison de cet écart fantastique restreint, le lecteur peut faire appel à son encyclopédie réaliste pour appliquer le principe d'extension, avec réserve. L'absence de Paris de la carte, même s'il s'agit d'une possibilité, constituerait une surprise. Dans *His Dark Materials* en revanche, malgré l'existence de Londres, la géopolitique est fantastique ce qui rend l'existence et le statut de Paris plus incertains. Plus l'écart s'élargit, plus le lecteur est forcé de remplir les blancs du texte avec l'information [élément différent du monde du fauteuil], puisque c'est ce qui est cohérent avec l'écart auquel il est confronté. On a alors affaire à un renversement du principe d'extension. Si le texte vient contredire ce remplissage et force un réajustement sans que cette réduction de l'écart ne soit justifiée, alors on est face à ce que certains n'hésitent pas à appeler de la paresse (« laziness », Mendlesohn 2004, 295). En tout état de cause, ce sont ces ajustements de l'écart fantastique et leur raison d'être qui seront les plus fructueux pour l'analyse. Les romans étudiés ici présentent d'ailleurs un large éventail de cas de figure.

Dans *The Lord of the Rings*, le lien entre notre univers et le monde fantastique est ténu. Le prologue tente pourtant d'affirmer une parenté entre les deux en situant l'action à un temps antérieur au temps de la lecture, mais appartenant à la même chronologie :

> Those days, the Third Age of Middle-earth, are now long past, and the shape of all lands has been changed; but the regions in which Hobbits then lived were doubtless the same as those in which they still linger: the North West of the Old World, east of the Sea. (*The Fellowship of the Ring*, 3)

Cependant, la confusion géographique rend impossible toute approximation temporelle avec l'histoire connue. Si la Comté doit correspondre à l'Angleterre en un temps mythologique antérieur à la formation de la Grande-Bretagne, l'écart fantastique est déjà trop large pour que le lecteur puisse en déduire une similarité de climat, par exemple.[13] Pour reprendre l'exemple d'Attebery, malgré la mention du « Nord-Ouest du Vieux Monde, à l'Est de la Mer », il serait absurde de supposer l'existence de Londres en Terre du Milieu.

The Left Hand of Darkness établit un lien chronologique plus crédible, et donc plus fort, malgré le cadre futuristique lointain. En effet, le narrateur cite non seulement notre planète comme son lieu de naissance (« I was born on Earth », 143), mais s'appuie également sur l'histoire des totalitarismes terrestres pour comprendre le monde qui l'entoure et déduire l'existence d'une police secrète en Orgoreyn (143). Cette déduction témoigne d'un écart fantastique plus restreint que dans *The Lord of the Rings* — le lecteur construit mentalement un monde dans lequel Paris existe / a existé et a été occupée par les nazis.

Dans *His Dark Materials*, le lien chronologique est abandonné au profit d'un parallélisme. Comme dans une uchronie,[14] le monde de Lyra est modelé sur le nôtre, mais diffère de manière significative. Le plaisir de la découverte de cet univers parallèle réside précisément dans l'exploration de ces différences. Il s'agit cependant d'un écart restreint, et le lecteur s'attend aux similarités. Cela signifie que si un élément n'est pas explicitement différent ou s'il n'est pas mentionné, le lecteur active son encyclopédie pour remplir les blancs du texte de la même manière que dans une œuvre réaliste.

C'est dans *Enchantment* et *Harry Potter* que l'écart fantastique est le plus restreint, puisqu'ils commencent tous deux dans un univers semblable au monde du fauteuil, qui subit ensuite une intrusion fantastique. Même si ces deux romans évoluent rapidement vers une *fantasy* de portail-quête, le lecteur fait appel à son encyclopédie réaliste pour construire le

[13] L'exemple de *La nuit des temps* de Barjavel permet de mieux comprendre le lien entre histoire tellurique et histoire humaine. Le récit de l'héroïne se déroule sur deux continents disparus, mais sur notre planète. La disparition des continents est expliquée au sein de la diégèse par des événements qui permettent de les situer sur une carte, ce qui a pour conséquence de renforcer le lien chronologique.

[14] Les uchronies sont des Histoires parallèles. L'exemple archétypal en est *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick, dans lequel l'Allemagne nazie a remporté la Seconde Guerre Mondiale.

monde diégétique et peupler l'univers en dehors de Hogwarts de télévisions, d'armes à feu et d'ordinateurs.

Après ces clarifications techniques, il nous faut maintenant justifier nos choix de traductions et la sélection des différentes œuvres du corpus.

v) Présentation du corpus

v. a) Principes de traduction

Même si la question de la traduction des termes fantastiques n'est pas notre sujet, cette étude étant rédigée en français et les œuvres écrites en anglais, certains choix s'imposent, d'autant que ces romans ont tous déjà été traduits. Il s'agit donc ici de déterminer quand utiliser, ou non la traduction des noms propres ou des noms communs faisant référence à des objets ou concepts fantastiques. Nous établirons certains principes directeurs, en conciliant nos propres goûts en matière de traductologie et le nécessaire respect des habitudes des nombreux lecteurs français. Il faut cependant être conscient que certains problèmes ne peuvent être réglés qu'au cas par cas. En tout état de cause, l'usage de la traduction sera réservé à des références à l'univers fantastiques, et toute analyse sémantique ou phonétique se fera à partir de l'original.

Pour les noms de personnages, afin d'éviter la confusion avec les citations — et comme leur traduction me semble des plus discutable — nous garderons l'original. Ainsi nous parlerons de *Snape* plutôt que de *Rogue*, ou de *Frodo* et *Bilbo* plutôt que de *Frodon* et *Bilbon*.[1] Il s'agit d'un problème récurrent dans la traduction de la littérature dite de jeunesse, et nous rejoignons ici la position d'Akiko Yamazaki : « It is actualy better not to change names but to leave them as they are as a signal to remind the readers of their entrance into a different system that requires a different mode of reading » (« Why Change Names? On the Translation of Children's Books », 59). Pour les titres honorifiques ou de civilité en revanche, on utilisera la traduction si le titre est fantastique sans être un néologisme, d'où le « Maître » de Jordan College (plutôt que *Master*) et « l'Intendant »[2] du Gondor (plutôt que le *Steward*). En revanche, si le titre a un poids culturel qui relève d'un écart fantastique restreint, il sera gardé dans l'original, d'où « Lord Asriel ». Cependant, les surnoms n'ont de sens que traduits, nous utiliserons donc « Gand-Pas » pour *Strider* et « le Seigneur Ténébreux » pour *the Dark Lord* (qui renvoie à la fois à Sauron et Lord Voldemort).

---

[1] C'est également le choix de Lauzon dans la nouvelle traduction du *Seigneur des Anneaux.*

[2] Dans ce cas précis on se trouve confronté à un second problème puisque la première traduction française (F. Ledoux) propose deux traductions pour *steward*. Le terme utilisé dans le corps principal est "intendant" (*Retour du Roi*, 26), tandis qu'on trouve "surintendant" dans les appendices (*Retour du Roi*, 457). C'est que ceux-ci sont traduits par quelqu'un d'autre. Nous retiendrons le premier terme.

En ce qui concerne la toponymie, il faut distinguer d'une part les noms qui représentent une traduction anglaise d'une langue fantastique, et d'autre part les noms de lieux fantastiques anglais. Le premier cas correspond à l'œuvre de Tolkien : *Imladris* est le nom elfique de la demeure d'Elrond, ce qui est traduit par *Rivendell* en anglais[3] et *Fondcombe* ou *Fendeval* en français (chez Ledoux et Lauzon respectivement). En toute logique, nous utiliserons donc la traduction française, et en raison d'une longue habitude, nous privilégierons celle de Ledoux. Il s'agit d'un choix qui relève de la coutume plus que du jugement de traductologie, mais qui correspond à l'usage de toute une génération de lecteurs français. De la même façon, nous garderons « *la* Comté », plutôt que « *le* Comté » dans la nouvelle traduction. Le deuxième cas de figure concernant la toponymie est celui de *Harry Potter*. L'école Hogwarts et le village de Hogsmead se trouvent en Angleterre, les traduire reviendrait donc à remplacer Newcastle par Chateauneuf, ce qui mènerait à un sentiment d'incohérence culturelle. Même si l'on peut comprendre la volonté de restituer les sonorités comiques de la toponymie, l'effet général de la traduction des noms propres dans *Harry Potter* est surprenant. Ainsi Harry Potter, et Seamus Finnigan côtoient Neville Londubat et Olivier Dubois (*Oliver Wood* en anglais).[4] De plus, dans le cas précis de *Harry Potter*, l'incohérence culturelle induite pourrait se faire oublier tant que le récit se concentre sur le microcosme de Hogwarts, mais devient manifeste lorsque l'école reçoit la visite des élèves de Beaux-Bâtons et que l'auteur joue précisément sur des contrastes culturels.

Lorsqu'un mot de la langue courante est utilisé dans un sens fantastique (les balais d'*Harry Potter* ou la Poussière de *His Dark Materials*, par exemple), le choix de la traduction vers le français s'impose. *His Dark Materials* présente cependant un problème particulier, puisque certains mots qui se réfèrent à des concepts ordinaires ont été déformés. Il s'agit du procédé inverse : la langage est rendu fantastique mais l'idée reste ordinaire. Ainsi on a

[3] Pour être plus précis, et dans une perspective internaliste, *Imladris* est traduit dans la langue commune des hommes de la Terre du Milieu, mais comme cette langue est retranscrite en anglais tout au long du livre, le nom est traduit une seconde fois, ce qui donne *Rivendell*.

[4] Dans ce cas particulier, le traducteur est confronté à un jeu de mots : « "Could I borrow Wood for a moment?" [said Professor McGonagall]. Wood? thought Harry, bewildered; was Wood a cane she was going to use on him? » (*The Philosopher's Stone*, 165).

gyptians au lieu de *gypsies*, qui a été traduit « gitans ». Ici également on s'en tiendra à la version française, malgré une perte de richesse de la langue.

Parmi les néologismes fantastiques, on distinguera les mots ayant une étymologie claire de ceux qui paraissent purement fantastiques. Même si la seconde catégorie fait rarement l'objet d'une traduction, le mot *muggle* ("moldu"), qui désigne des non-magiciens dans *Harry Potter*, est une exception. Il est en effet logique que les magiciens francophones utilisent un terme aux sonorités françaises pour désigner le commun des mortels, et nous suivrons le choix du traducteur. Pour ce qui est des étymologies scientifiques, il serait absurde d'utiliser *alethiometer* en français plutôt qu'aléthiomètre. En revanche, la réponse ne s'impose pas de façon si évidente dans le cas des étymologies explicites mais farfelues qui régissent le nom des sorts dans *Harry Potter* (ainsi le sortilège de torture : *crucio* / *endoloris*), d'autant que la multiplicité des formules magiques augmente le risque de confusion. Sans remettre en question le choix du traducteur littéraire, qui obéit à des impératifs différents, nous garderons l'original, afin de maintenir une cohérence maximale avec les citations. *The Lord of the Rings* pose un problème similaire avec le terme *orc*, créature fantastique qui peuple la Terre du Milieu et qui semble être liée étymologiquement au mammifère marin. En effet, du latin *orca* (« sorte de cétacé », Gaffiot) découle l'anglais *orca* (ou *killer whale*), et le français « orque » (féminin, aussi appelé « épaulard »). Ledoux et Lauzon optent tous deux pour une francisation du terme *orc* (mais au masculin), ce qui ne nous semble pas justifié, car d'une part, « orque » et une traduction d'*orca* pas d'*orc*, et d'autre part, il n'y a aucune ressemblance entre la créature de Tolkien et le cétacé. Traiter le néologisme fantastique comme un dérivé du mot familier encourage au contraire le lecteur à construire son imagerie fantastique autour de cette parenté supposée. De même, nul besoin de changer le terme fantastique pour conserver les sonorités communes. Au rebours de la traduction officielle, nous préférerons donc conserver la spécificité fantastique du mot *orc*.

Après cette clarification sur nos choix quant à l'usage de l'original ou de la traduction, il nous faut maintenant présenter les principes qui ont gouverné la composition du corpus.

v. b) Choix des œuvres

Cette thèse n'a pas ambition de proposer une analyse exhaustive de chaque œuvre du corpus. Si c'était le cas, celui-ci serait formé différemment : *The Lord of the Rings* serait accompagné du *Hobbit* et du *Silmarillion*, *The Left Hand of Darkness* aurait plus sa place dans le cycle de Hain, *etc*… Notre but est plutôt de nous intéresser à la *fantasy* même et à la façon dont elle illustre les considérations décroissantes. C'est dans ce but que nous avons regroupé ce corpus de cinq romans (quinze volumes), dont nous allons préciser les facteurs de sélection.[5]

The Lord of the Rings a une position unique et centrale dans la *fantasy*, qui justifie pleinement sa place dans notre étude.[6] L'exclusion du *Hobbit* et surtout du *Silmarillion* est sans doute plus surprenante, étant donné la volonté explicite de Tolkien de considérer *The Lord of the Rings* et le *Silmarillion* comme un tout.[7] Pour Flieger, aborder l'un sans les autres revient à faire violence à l'œuvre (Flieger 2005, 84).[8] Nous opposerons cependant deux arguments à cette position. D'une part, il y a une unité narrative forte dans *The Lord of the Rings*, qui est, de plus, stylistiquement différent du *Hobbit* et du *Silmarillion.* Cette cohérence narrative s'explique par le pragmatisme de Tolkien. Alors même qu'il souhaitait inclure les textes du *Silmarillion* dans le corps de *The Lord of the Rings*, il a écrit ce dernier de façon à ce qu'il puisse être lu seul :

> If *the other material*, "The Silmarillion" and some other tales or links such as *The Downfall of Númenor* are published or in process of this, then much explanation of background, and especially that found in the *Council of Elrond* (Bk II) could be dispensed with. (*Letters*, 161)

De la même façon, le prologue récapitule l'action de *The Hobbit* pour le lecteur néophyte. Si *The Lord of the Rings* a été écrit pour être lu de façon indépendante, il peut donc être étudié de façon indépendante. D'un point de vue intra-diégétique, cette cohérence se manifeste aussi par des sources différentes (et donc un point de vue différent), puisque *The*

---

[5] Nous ne résumerons pas, ici, les romans étudiés, cependant les grandes lignes de chaque œuvre sont rappelées en annexe.

[6] Voir John Clute : « [*The Lord of the Rings* is] the most influential fantasy novel ever written » (« Tolkien, J. R. R. », *The Encyclopedia of Fantasy*, 1997).

[7] Voir en particulier la lettre 131 à son éditeur Milton Waldman (*Letters*, 144-161).

[8] « To read his work as anything less is to do a disservice, perhaps even a violence to it » (Flieger, 84).

Lord of the Rings et *The Hobbit* se veulent des traductions du Livre Rouge écrit par Bilbo et Frodo.

De plus, l'inclusion du *Silmarillion* soulèverait de nombreux problèmes. En effet, le *Silmarillion* (l'ouvrage publié sous ce nom) et le Silmarillion (l'ensemble des légendes du premier âge), pour reprendre la distinction de Flieger, n'ont jamais été finalisés du vivant de Tolkien. Leur étude nous emmènerait donc dans des eaux troubles où l'on ne considère plus l'oeuvre en tant qu'objet fini, mais dans son évolution diachronique. S'entremêlent alors, plus ou moins fatalement, des considérations internes et externes pour savoir quel manuscrit a autorité. Comme le souligne Flieger dans sa conclusion, il y a là une dimension mythique, que la forme du légendaire renforce en raison de ses versions contradictoires et inachevées (Flieger 2005, 143-4). Cependant, cet exercice ne peut rendre compte de l'expérience du lecteur de fiction puisque les manuscrits publiés par Christopher Tolkien, *The History of Middle Earth*, sont plus des ouvrages académiques que de fiction. Même si *The Hobbit* a un statut moins problématique, il reste suffisamment différent de *The Lord of the Rings* pour justifier un traitement séparé, d'autant que Tolkien ne les a jamais conçus autrement que comme des suites.

Harry Potter s'est imposé comme une œuvre majeure de la *fantasy* du tournant du siècle, en « transformant les non lecteurs en lecteurs »[9] et offre un pendant à *The Lord of the Rings* particulièrement intéressant pour notre étude.[10] Il soulève cependant des problèmes similaires, puisque l'univers diégétique a rapidement débordé le cadre des romans pour s'étendre dans des œuvres annexes, d'intérêt littéraire généralement moindre. Nous privilégierons donc la cohérence interne des sept volumes qui composent *Harry Potter* proprement dit, étant entendu qu'en l'absence de la tonalité mythologique de Tolkien, la structure du cycle s'accommode mal des différents ajouts.

Malgré une parenté générique forte, *His Dark Materials* offre un point de vue très différent de *Harry Potter*, mais aussi de *The Lord of the Rings*, en particulier dans son rapport

[9] « [*Harry Potter* was] turning non-readers into readers » (O. S. Card, « Pooh, Potter, Practical Jokes », 2011, pas de pagination).

[10] *A Song of Ice and Fire,* de George R. R. Martin, aurait pu remplacer *Harry Potter* dans ce rôle, en raison de son impact socio-culturel important. Cependant, le cycle est, à ce jour, inachevé, et Martin utilise le même écart fantastique que Tolkien, ce qui ne permet pas d'étudier un changement de perspective.

au religieux. Pour cette raison, et en vertu de son mode méta-rationaliste, *His Dark Materials* enrichit notre corpus et permet une étude plus contrastée. Même si Pullman n'a pas étendu son univers diégétique avec la même profusion que Rowling ou Tolkien, deux histoires plus courtes gravitent autour de sa trilogie. Nous appliquerons cependant le même principe que pour les autres auteurs, afin de nous concentrer sur les trois volumes de *His Dark Materials*.

Enchantment, l'œuvre la moins connue de notre corpus, est néanmoins issue d'une des figures dominantes de la science fiction de la fin du XX^{ème} siècle.[11] Son intérêt pour notre étude est double. D'une part, il s'agit d'une ré-écriture du conte de fées « La belle au bois dormant », et d'autre part, ce roman aborde les notions de pouvoir et d'autorité en rapport explicite avec des problèmes de genres (*gender*) qui catalysent les considérations décroissantes.

L'autre roman américain que nous étudierons, *The Left Hand of Darkness*, est moins connu du grand public que les autres œuvres que nous étudions, récemment adaptées au cinéma.[12] Il a pourtant été écrit par Ursula K. Le Guin, l'auteur de science fiction à avoir reçu le plus d'attention critique avec Philip K. Dick.[13] Outre la place importante qu'il accorde aux problèmes de genres, *The Left Hand of Darkness* enrichit notre étude par son usage étendu du mode méta-rationaliste, ainsi que par un positionnement différent vis-à-vis du portail (dont le passage est antérieur à l'intrigue).

L'analyse détaillée de ces œuvres permettra de mettre en évidence les problématiques décroissantes dans le traitement du savoir, du pouvoir et de l'autorité. Cependant, nous ne nous imposerons pas d'aborder chaque roman en relation avec chaque aspect du problème, notre but étant de faire ressortir les outils dont disposent les auteurs de *fantasy*, plutôt que de prétendre à une analyse exhaustive de quinze livres. En contrepartie, nous n'hésiterons pas à

[11] « [Card is] one of the dominant figures of recent sf. That dominance extended well into the 1990s » (John Clute, « Card, Orson Scott », *Encyclopædia of Science Fiction*, 2017).

[12] *Enchantment* n'a pas non plus été adapté à l'écran, et il s'agit d'ailleurs d'une œuvre assurément plus obscure que *The Left Hand of Darkness*.

[13] « as much attention has been paid to her by the academic community as to Philip K Dick » (Peter Nicholls et John Clute, « Le Guin, Ursula K », *The Encyclopedia of Science Fiction*, 2017).

faire référence à d'autres œuvres et d'autres modes sémiotiques lorsque cela s'avèrera pertinent.

Sans plus d'ambages, nous commencerons notre étude par analyser la manière dont la structure des œuvres participe à la création d'un horizon des attentes croissant. Puis, nous aborderons la figure du héros, personnage qui concentre pouvoir, autorité et savoir. Enfin, nous porterons notre attention sur les développements possibles que le texte laisse envisager sans développer pleinement.

1. Croissance et horizon des attentes

Où l'on étudiera l'attente d'une croissance et la frustration chronique d'i-celle

1.1. Premiers pas en terres fantastiques

Nous nous intéresserons ici au positionnement central de la croissance dans la création de l'horizon des attentes par le lecteur. L'approche générique nous permettra dans un premier temps d'étudier l'influence structurelle sur ces attentes. Puis nous nous concentrerons sur l'interaction du pouvoir et de l'autorité lors de la transmission du savoir fantastique, et en particulier sur les limites de l'autorité du guide.

1.1.1. Remarques liminaires : influences génériques

1.1.1.1. Genres fantastiques ou non

La reconnaissance du genre (la *fantasy* et sa subdivision, la science fiction) dépend en grande partie de ce que Genette appelle les « seuils » (Genette 7), c'est-à-dire les éléments paratextuels tels que le titre, la couverture, la quatrième de couverture — le « péritexte » (10) — ou même les ouvrages avoisinants sur l'étagère où l'on choisit le roman — « l'épitexte » (10). Dans la plupart des cas, la reconnaissance générique est donc antérieure à la lecture (même si elle peut être révisée par la suite). Cependant, le texte même fournit les indices nécessaires à son identification. Dans les ouvrages de notre corpus, cette confirmation intra-textuelle intervient relativement tôt. Plus précisément, dans *The Golden Compass*, le mot *dæmon* apparaît dès la première ligne, mais l'incise qui précède la table des matières annonce déjà l'existence de plusieurs univers : « the first volume is set in a universe like ours but different in many ways. The second volume is set partly in the universe we know ».[1] De la même façon, l'épigraphe de *The Lord of the Rings* mentionne « Elven-kings » et « Dwarf lords » (et un Seigneur Ténébreux qui est devenu un *topos* fantastique plus persistant encore que les elfes et les nains). Les *hobbits*, qui, quant à eux, n'appartiennent pas à la mythologie nordique, sont absents du poème en épigraphe mais se voient consacrer le prologue (*The Fellowship of the Ring*, 1-21) ainsi que l'incipit de l'histoire proprement dite (27). L'entête du premier chapitre de *The Left Hand of Darkness* recèle également des signes trop exotiques

[1] Cette annonce précède le début de la pagination.

pour ne pas être fantastiques (au premier chef desquels *l'ansible*, devenue iconique,[2] et la datation : « Ekumenical Year 1490-97 », 1). Nous pouvons déjà remarquer que dans ces romans qui relèvent de la *fantasy* immersive,[3] l'immersion est immédiate — même si ce la signifie que l'explication des termes est, quant à elle, différée. En revanche, l'intrusion fantastique est plus tardive dans *The Philosopher's Stone,* puisque le terme « muggles » (11), qui peut d'abord passer pour de l'argot n'apparaît pas immédiatement.[4] Il faut encore attendre un peu pour que la description de Dumbledore et de son briquet magique lève toute ambiguïté (15). Dans *Enchantment*, la découverte de la clairière enchantée (10-11) est le signal fantastique le plus tardif de notre corpus. Notons donc que la *fantasy* d'intrusion s'annonce plus tardivement et que, contrairement à l'immersion, elle laisse planer un doute (dû au refus de l'oncle Dursley et d'Ivan d'admettre les occurrences fantastiques). Cependant, y compris dans ces deux cas, la reconnaissance du fantastique intervient tôt dans la lecture puisqu'elle a lieu dès le premier chapitre.[5]

Cette identification avec le genre a pour conséquence directe l'attente d'une croissance du personnage dans les domaines du pouvoir et de l'autorité (principalement), ainsi que du savoir. En effet, il s'agit d'un schéma évolutif particulièrement répandu, que l'on retrouve dans des classiques comme *Narnia* de C. S. Lewis (pour le non rationalisme), ou *Dune* de Frank Herbert (pour le méta-rationalisme), ainsi que dans des ouvrages plus récents comme *The Magicians* de Lev Grossman.[6] Précisons que l'appel à ce schéma évolutif ne doit pas être entendu comme un critère péjoratif ou mélioratif et ne saurait seul déterminer la qualité d'une œuvre. En effet, pour Joseph Campbell, on retrouve cette structure croissante au cœur des mythes (et de la psyché humaine), indifféremment de la culture, et *a fortiori* de

---

[2] Parmi les exemples les plus célèbres, on retrouve une méthode de communication plus rapide que la lumière appelée *ansible* dans la saga commencée par *Ender's Game* d'Orson Scott Card (1985-présent), ainsi que dans *Hyperion* et ses suites de Dan Simmons (1989-1997). Dans le monde du fauteuil, *Ansible* est également le nom d'un magazine de science fiction publié par David Langford depuis 1979 et d'un logiciel informatique créé par Michael DeHaan et diffusé depuis 2012.

[3] La rhétorique utilisée peut bien entendu varier au cours du roman, et *The Lord of the Rings* comme *His Dark Materials* glissent rapidement vers le portail-quête.

[4] Notons que la pagination débute avant le premier chapitre, qui lui commence à la page 7 : le terme *muggle* apparaît donc sur la quatrième page du roman proprement dit, ce qui reste tout de même assez tôt.

[5] C'est généralement le cas, même si certains romans peuvent laisser planer le doute au-delà de l'introduction. *cf Ægypt* de John Crowley, qui est proche de la *fantasy* en tant que genre sans pourtant utiliser le mode fantastique.

[6] Un exemple récent mais qui n'a rien d'arbitraire puisqu'il repose de façon importante sur l'inter-textualité avec *Narnia* et *Harry Potter* (pour ne nommer que les influences les plus explicites).

l'auteur. Il décrit ce « mono-mythe » au travers de l'épopée du héros qui, pour retourner chez lui, doit passer par une étape d'expansion de la conscience et de l'être[7] qui prend la forme d'une hiérogamie (« sacred marriage »), d'une apothéose, d'une reconnaissance par le père-créateur, ou d'une acquisition (illicite) du trésor convoité (Campbell 227-28). De la même façon, on retrouve ce mouvement croissant dans le champ d'étude plus restreint qu'est celui des contes de fées. Ainsi, Vladimir Propp identifie le mariage et l'ascension au trône comme le dénouement de l'archétype du conte (« fonction W », Propp 42). En raison de la filiation entre les contes de fées et la *fantasy*, qui partagent de nombreux tropes, cet archétype a un poids particulier sur les attentes du lecteur, en proportion directe de la proximité générique (plutôt que modale) entre le roman concerné et les contes de fées. Ainsi cette influence est plus sensible dans le cas de *Enchantment*, qui est une ré-écriture de la « Belle au bois dormant », que dans celui de *The Left Hand of Darkness* — pour nommer les deux extrêmes de notre corpus.

Cependant, l'attente d'une croissance structurelle dépasse le cadre des genres fantastiques. En effet, il y a une prédominance de protagonistes jeunes dans les ouvrages que nous étudions, quel que soit le lectorat visé : Ivan, Lyra et Harry sont des enfants au début de leurs aventures. Quant aux hobbits, malgré leur âge, ils sont jeunes au regard des standards de leur peuple.[8] Soulignons néanmoins que Frodo ne part à l'aventure qu'à 50 ans, c'est-à-dire dans le fort de la maturité hobbite, même s'il conserve une apparence plus jeune en vertu des pouvoirs de l'Anneau. Cette jeunesse des protagonistes renvoie les ouvrages concernés vers un autre genre, celui du roman d'initiation, ou *Bildungsroman*. Ce genre traite du développement du personnage vers la maturité,[9] ce qui signifie que le type de croissance attendue ne relève pas nécessairement du pouvoir (contrairement au sous-genre des *success stories* par exemple). Plus généralement, elle concernera le savoir et l'expérience, et dans une certaine mesure, l'autorité, puisque toute prise d'indépendance est d'abord une croissance

[7] « An expansion of consciousness and therewith of being (illumination, transfiguration, freedom) » (Campbell, 228).

[8] « At that time Frodo was still in his tweens, as the hobbits called the irresponsible twenties between childhood and the coming of age at thirty-three » (*The Fellowship of the Ring,* 28)

[9] *cf* l'article « Bildungsroman » dans l'*Encyclopædia Britannica* : « class of novel that deals with the maturation process ».

d'autorité personnelle. De façon typique, le *Bildungsroman* se concentre sur le développement moral du protagoniste, ce qui, dans le domaine de la *fantasy*, prend une dimension plus large. En effet, les enjeux moraux y sortent du cadre strictement individuel de façon à englober l'ensemble du monde diégétique. Cet élargissement repose sur deux éléments centraux. D'une part, pour John Clute, la structure typique de l'intrigue part d'un défaut dans le monde (*wrongness*), de sa reconnaissance par le protagoniste, puis évolue vers une guérison du monde et une restauration[10] — la dimension morale est donc liée au personnage sans lui être consubstantielle. D'autre part, Farah Mendlesohn considère que les mondes fantastiques sont intrinsèquement moraux (« Fantasy, unlike science fiction, relies on a moral universe » Mendlesohn 2008, 5).[11] On a donc dans tous les cas une croissance des enjeux éthiques en raison de la création d'un paradigme où les choix du personnage ont une répercussion globale. Il apparaît ainsi que la parenté générique avec le *Bildungsroman* encourage la création d'un horizon des attentes croissant, tant au niveau du protagoniste que des enjeux de l'intrigue.

[10] Les quatre étapes principales sont « wrongness or thinning », « recognition », « healing or consolation », et « eucatastrophe or restoration ». Voir l'article « Fantasy » de John Clute, dans l'*Encyclopedia of fantasy*.

[11] Soulignons que pour Mendlesohn comme pour Clute la *fantasy* est à distinguer de la science fiction et que leurs remarques doivent être comprises en tenant compte de cette distinction.

1.1.1.2. Quel cadre pour la croissance ?

La structure de chaque roman peut renforcer encore les attentes de croissance issues de la parenté générique, comme c'est le cas dans *Harry Potter*, où la saga s'articule autour de la scolarité de Harry à Hogwarts. En effet, l'annonce, dès la publication de *The Philosopher's Stone,* d'un découpage en sept tomes, et la découverte, au sein de la diégèse, d'une formation à la magie en sept ans ne laisse la place à aucune ambiguïté. Contrairement à d'autres apprentis sorciers (on pense par exemple à Ged dans *A Wizard of Earthsea* ou Quentin dans *The Magicians*[12]), les aventures de Harry après ses études ne sont pas à l'ordre du jour.[13] De plus, chaque tome suit le rythme scolaire, avec une ouverture à la fin de l'été et une conclusion sur le départ en vacances. Puisque tout cela est établi dès le premier volume, le lecteur s'attend donc à assister à la croissance de Harry, en particulier dans le domaine de la connaissance magique. Les examens de fin d'année, régulièrement décrits en détails, viennent avaliser cette croissance de savoir du protagoniste. Deux remarques de Pierre Bruno nous aident à préciser cette attente. Il souligne que, d'une part, l'enseignement des sciences humaines à Hogwarts est montré comme ennuyeux (en l'occurrence les cours d'histoire de la magie[14]), et que d'autre part, le système scolaire est orienté sur la concurrence (Bruno 2007, 59-60). Cette concurrence accentue le désir de croissance en y ajoutant un enjeu émotionnel (il faut que Gryffindor batte Slytherin), mais puisqu'elle s'exprime entre les différentes maisons de Hogwarts et non entre les individus mêmes, l'auteur évite que cette compétition ne définisse son héros.[15] En effet, le décompte des points se fait par maison, et le détail de l'apport de chaque élève n'est jamais connu. À ce titre, la coupe de feu, dans le tome quatre, est un événement particulier qui rompt la dynamique habituelle en concentrant l'attention sur un individu brillant plutôt que sur sa maison. De même, les sciences humaines

---

[12] Voir Ursula K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, New York : Parnassus, 1968 ; et Lev Grossman, *The Magicians*, New York : Viking, 2009. Dans les deux cas, les études magiques du protagoniste sont conclues au cours du premier tome.

[13] Bien entendu, Rowling se joue des attentes du lecteur, et Harry quitte Hogwarts avant la fin de sa formation, de telle sorte que le tome sept (qui suit pourtant l'année scolaire) ne se déroule pas à l'école.

[14] « Easily the most boring lesson was History of Magic » (*The Philosopher's Stone*, 146). Les tomes suivants ne remettent jamais en cause ce premier jugement, même s'il est vrai que la plupart des matières à Hogwarts sont indissociables de leur enseignant (l'exception étant le professeur de Défense contre les Forces du Mal, qui change chaque année). Une autre matière de sciences humaines est mentionnée, *Muggle Studies*, mais seule Hermione s'y intéresse, brièvement, dans *The Prisoner of Azkaban*.

[15] Une autre école de sorciers, Groosham Grange, privilégie au contraire cette concurrence individuelle comme épreuve de fin de cursus. Voir *Groosham Grange* d'Anthony Horowitz, et surtout sa suite *Unholy Grail*.

correspondent à Hogwarts aux matières ne comportant pas d'exercice pratique de la magie, ce qui rend le dédain pour ces leçons particulièrement symptomatique. En effet, et contrairement à ce que le cadre scolaire pourrait laisser croire, le lecteur comprend rapidement que ce n'est pas le savoir que l'on fait croître à Hogwarts, mais le pouvoir. En d'autres termes, les élèves apprennent à agir sur le monde sans qu'on leur donne les moyens de l'appréhender.

Pour Farah Mendlesohn, la structure scolaire ne constitue ainsi qu'un leurre qui vient masquer le fait que les aventures de Harry se concentrent sur ses talents et non sur son apprentissage, et que ses actions ne découlent jamais de son dur labeur.[16] Paradoxalement, ce sentiment est accentué par la structure de l'œuvre, qui engendre une confusion entre épreuves narratives et épreuves rituelles. L'autonomie relative de chaque tome (très marquée pour les deux premiers, moins par la suite) laisse à penser que les épreuves narratives — qui qualifient le héros pour l'épreuve suivante, c'est-à-dire le tome suivant — sont en réalité des épreuves rituelles — que le héros surpasse parce qu'il est l'Élu.[17] Ainsi à la fin de *The Philosopher's Stone,* Harry triomphe de Voldemort grâce à la protection reçue de sa mère, puis affronte une autre incarnation du même ennemi dans *The Chamber of Secrets*, vaincu grâce au *deus ex machina* que représente l'arrivée du phœnix et de l'épée de Gryffindor. L'apparent manque de continuité et les conditions de la victoire de Harry contribuent à part égale à saper la notion d'apprentissage, et même de croissance, tout du moins dans ces deux premiers tomes. Car dès *The Prisoner of Azkaban,* la structure scolaire se retrouve en adéquation avec l'intrigue, dont l'apogée repose sur des sorts dont Harry acquiert la maîtrise au prix d'un travail acharné, le *patronus* d'abord, puis *accio* dans *The Goblet of Fire.*[18] De façon plus importante, ces sorts — comme *expelliarmus*, la « signature » de Harry[19] — sont réutilisés régulièrement, ce qui

---

[16] « The structure of the books around a school year and examinations may disguise this, but all of Harry's important magical adventures focus on his talents and not his learning […] It means that at no time does Harry act with anything which can be called his own or the result of hard work and application » (Farah Mendleshon 2001, pas de pagination).

[17] Sur les épreuves narratives et rituelles, voir Todorov 1971, 69-70.

[18] Voir l'insistance sur le temps consacré à l'apprentissage : « "You're expecting too much of yourself," said Professor Lupin sternly, in their fourth week of practice » (*The Prisoner of Azkaban,* 182). De même Harry ne peut lancer le sortilège *accio* avec son talent seul, mais doit trouver la motivation pour travailler : « Well, now we know what to do next time I can't manage a spell, […] threaten me with a dragon » (*The Goblet of Fire,* 303).

[19] Cinq ans après l'apprentissage de ce sort par Harry, et trois ans après son utilisation décisive contre Voldemort dans *The Goblet of Fire*, Lupin déclare : « the Death Eaters seem to think it's your signature move » (*The Deathly Hallows,* 64).

souligne la continuité de l'enseignement reçu. À ce titre, il nous semble que même si l'on tient compte de la date de publication de son article (2001, soit avant *The Order of the Phœnix)*, Farah Mendlesohn néglige, ou du tout du moins minimise, l'apprentissage de Harry. Le rôle de son talent inné et de ses artefacts (cape d'invisibilité et baguette de phœnix) est indéniable, mais ne suffit pas à remplacer un travail acharné. *The Order of the Phœnix* en apporte justement la preuve, lorsque Harry refuse d'apprendre l'occlumencie sous la direction de Snape. En conséquence, même s'il est protégé de la possession de Voldemort par ses qualités innées, il est incapable de bloquer les visions que celui-ci lui envoie, ce qui mène à la mort de Sirius (*The Order of the Phœnix,* 731 et 743).

Avec des arguments différents, Claudia Fenske tente également de séparer la scolarité de Harry de ses aventures, et distingue deux niveaux de lecture adaptés à deux publics différents. Alors que l'enquête dans une école amusante (« funny school and detective story », Fenske 66) s'adresse aux enfants, le « niveau politique » et « l'éternelle bataille entre le bien et le mal » s'adressent aux adultes (66). Elle considère que ces deux niveaux de lecture ne se rejoignent que dans le dernier tome (67), alors qu'ils nous semblent au contraire indissociables ; d'une part, parce que les deux niveaux de lecture sont accessibles aux enfants,[20] et d'autre part parce que, comme nous l'avons souligné, l'apprentissage de Harry est un apprentissage pratique qui a une influence réelle sur sa capacité à lutter contre le mal.

Nous pouvons donc conclure que l'articulation de *Harry Potter* autour d'une structure scolaire contribue à créer l'attente d'une croissance non seulement de savoir, mais aussi de pouvoir, qui accompagne la croissance physique du personnage, dont le lecteur suit toute l'adolescence. La présence d'une matière intitulée « défense contre les forces du mal » (*defence against the dark arts*) et la présence de Voldemort ou de ses alliés dans chaque tome ne laissent aucun doute quant au but de ce pouvoir : il ne s'agit pas d'atteindre un objectif égoïste mais de combattre une manifestation du mal.[21] Cet élan croissant se maintient

[20] Loin de nous l'idée de prétendre que la lecture s'opère de la même façon à tout âge. La représentation satirique de la journaliste Rita Skeeter ou les allusions de viol de Greyback (*The Deathly Hallows,* 362) peuvent ne pas être interprétées pleinement par de jeunes lecteurs, mais la menace qu'ils représentent leur reste accessible.

[21] Bien entendu, ce noble but est mélangé au désir égoïste de vengeance, mais le rôle de Dumbledore comme instigateur de l'apprentissage de Harry diminue la pertinence de cette vengeance personnelle. Voir par exemple le commentaire de Harry après sa première confrontation : « I think [Dumbledore] sort of wanted to give me a chance [to face Voldemort] » (*The Philosopher's Stone,* 324-5).

en grande partie jusqu'au départ de Harry de Hogwarts dans le dernier tome, départ qui rompt la dynamique scolaire et ouvre une alternative.

Alors que l'intrigue de *Harry Potter* est très casanière (l'ensemble se déroule dans un nombre très réduit de lieux, généralement clos), d'autres œuvres s'ouvrent sur des espaces extérieurs, et il est important de souligner la façon dont ces paysages accompagnent l'intrigue vers son apogée. L'inclusion d'une carte — un cliché de la *fantasy* post-Tolkien dont s'abstiennent les quatre autres auteurs dans notre corpus[22] — est souvent le signe avant-coureur des vastes espaces à venir. Un coup d'œil à la carte générale de *The Lord of the Rings* suffit pour deviner que Frodo ne restera pas dans la Comté. Cet environnement a bien entendu des conséquences symboliques, comme l'ont souligné de nombreux critiques, que ce soit en littérature fantastique ou classique. Gerhard Hoffmann note ainsi que l'espace narratif est au cœur de la stratégie interprétative, car il met en scène un contexte idéologique (Hoffmann 1978, 313-16). Concrètement, dans les ouvrages que nous étudions, l'espace narratif exprime une croissance de l'horreur. Le héros passe ainsi de Bolvangar aux Enfers (*His Dark Materials*), de la Vielle Forêt au Mordor (*The Lord of the Rings*) ou de la ville enneigée à la banquise dépeuplée (*The Left Hand of Darkness*). Si dans le dernier cas, l'espace est peu affecté par les êtres conscients, il n'en est pas de même chez Pullman et Tolkien. Au fur et à mesure que le personnage se rapproche de la source du mal (pour le combattre ou le détruire), il y a donc une croissance de ses manifestations sur l'environnement même. On parlera ainsi avec Fabienne Calend de « relation intime entre le Mal et l'espace » (Calend 242), ou pour être plus précis de relation intime entre la moralité et l'espace, puisque les héros passent aussi par des *loci amoeni* qui reflètent la valeur morale de leurs habitants. Ainsi Fondcombe et la Lorien sont des lieux encore plus positifs que la Comté, car ils sont une manifestation de l'engagement des elfes contre le mal (par opposition

[22] En revanche, d'autres œuvres des mêmes auteurs incluent une carte. Le Guin cite même sa carte de l'Archipel comme sa source principale d'inspiration pour *The Tombs of Atuan* : « the landscape gave me the book ». Ursula K. Le Guin, « Northwest Passages : Ursula K. Le Guin », *Think Out Loud,* interview avec Emily Harris pour Oregon Public Broadcasting (29 April 2010), radio. Orson Scott Card mentionne un procédé créatif similaire : « Some of my novels began as maps (*Treason*, *Hart's Hope*) » (« Uncle Orson Reviews Everything : Signo Pens *Storytelling Animal*, *Memory Man* », 30 mars 2017).

à l'ignorance satisfaite des hobbits).[23] Par conséquent on comprend que l'espace narratif contribue à l'élan croissant en donnant corps à l'augmentation des forces — concrètes et symboliques — qui s'opposent aux héros ou les assistent dans leur quête.

[23] Sur l'alternance des lieux positifs et négatifs, et sur la disparition des premiers au fil de l'intrigue, on lira avec profit l'article d'Ursula K. Le Guin, « Rythmic Pattern in *The Lord of the Rings* », *Meditations on Middle-Earth,* dir. Karen Haber, Londres : Earthlight, 2002 : 101-116.

1.1.2. Transmission du savoir en *fantasy* de portail-quête

1.2.1.1. Un déséquilibre cognitif

Comme nous l'avons vu dans notre introduction, les œuvres de notre corpus ont toutes trait à la rhétorique du portail-quête, à des degrés divers et jamais exclusivement. En effet, quel que soit leur point de départ, les protagonistes sont conduits à quitter leur environnement naturel au passage d'un portail qui les transporte dans un environnement fantastique. Ce portail peut être métaphorique (la frontière de la Comté dans *The Lord of the Rings*, la mer du Nord dans *His Dark Materials*) ou magique (le quai Neuf-Trois-Quart dans *Harry Potter*, le pont de Lord Asriel dans *His Dark Materials*). Quelle que soit la nature du portail, la conséquence est une phase de défamiliarisation, dans laquelle le protagoniste perd sa position de maîtrise sur son environnement. En réaction, et pour rétablir son contrôle, le personnage doit traverser une phase d'apprentissage, rendue nécessaire par la suppression de ses repères. La forme de l'œuvre, le portail-quête, induit donc un besoin de croissance de savoir dont nous allons maintenant étudier les modalités plus en détails.[24]

Ce besoin prend ses racines dans le passage du monde connu au monde du portail. Ainsi, alors que Lyra est habituée à mener sa bande dans les rues d'Oxford (de *son* Oxford), son arrivée dans notre monde[25] la laisse désemparée :

> [Will] wasn't prepared for Lyra's wide-eyed helplessness. He couldn't know how much of her childhood had been spent running about streets almost identical with these, and how proud she'd been of belonging to Jordan College […]. And now it simply wasn't there, and she wasn't Lyra of Jordan anymore; she was a lost little girl in a strange world, belonging nowhere (*The Subtle Knife*, 73).

La perte de repères est soulignée par les adjectifs (« lost » et « strange ») et par la métonymie « wide-eyed helplessness » qui mêle les deux conséquences de la défamiliarisation : l'étonnement et la vulnérabilité. On remarque également l'induction d'un doute ontologique (« she wasn't Lyra of Jordan anymore ») que l'on retrouve de façon marquée dans *Enchantment* et *The Left Hand of Darkness,* (voir 2.1.2. « Un héros détumescent », ci-dessous). Il ne faut cependant pas en déduire que ce doute ontologique est

[24] Soulignons que dans la *fantasy* immersive comme dans la *fantasy* liminale, cette croissance de savoir — bien que toujours possible — n'a rien de structurellement obligatoire.

[25] « Notre monde » n'est bien sûr pas le nôtre, mais celui de Will, qui a un écart fantastique presque nul, à l'exception des intrusions en provenance du monde de Lyra et des portails qui permettent ces intrusions. Du point de vue de Lyra, ce monde est fantastique car les règles y sont différentes du sien.

intrinsèque à la rhétorique du portail-quête. Dans de nombreux cas, au contraire, le passage du portail donne lieu à une anagnorèse. On pense, dans notre corpus, à Harry qui apprend la vérité sur ses parents et ses pouvoirs, mais aussi, hors corpus, à l'Alice de *The Looking-Glass Wars* ou à Ewilan, dans le domaine de la *fantasy* française.[26]

Le concept d'écart fantastique permet de prendre la mesure de la défamiliarisation du point de vue du lecteur. Prenons l'exemple de *Enchantment.* Le protagoniste, Ivan, traverse le portail vers l'Ukraine médiévale. Malgré la présence de Baba Yaga, on devrait donc avoir un écart fantastique restreint puisque le voyage est temporel, ce qui devrait permettre au lecteur modèle de faire appel à son encyclopédie.[27] Cependant, l'auteur choisit de dégager sa responsabilité et d'agrandir l'écart, non pas au nom du fantastique, mais au nom de l'erreur historique. Ainsi Taina ne correspond pas à ce qu'Ivan sait du Moyen-Âge (la population y est nombreuse, et surtout, l'église chrétienne est déjà implantée). Dès lors, la pertinence de l'encyclopédie est remise en cause et il n'est plus possible d'y faire appel de façon aussi automatique pour combler les trous du texte. En conséquence, l'élargissement de l'écart fantastique renforce la dépendance cognitive du lecteur vis-à-vis du protagoniste.

L'irruption de Lyra dans notre monde, dans la citation précédente, constitue une exception (au sein de la *fantasy* en général, mais aussi de *His Dark Materials*). En effet, de façon typique, le lecteur partage la position cognitive du protagoniste (Mendlesohn 2008, xix), contrairement à la rhétorique immersive qui domine lorsque le personnage est chez lui. Ainsi, lorsque Genly Ai découvre Orgoreyn, ce pays et cette société sont neufs pour lui comme pour le lecteur, alors même qu'ils font partie du quotidien d'autres personnages.[28] On constate donc une asymétrie cognitive entre les détenteurs du savoir et la position

---

[26] Voir Frank Beddor, *The Looking-Glass Wars* (Londres : Egemont, 2004), qui, comme le titre l'indique, est une réécriture de Lewis Caroll ; et Pierre Bottero, *La quête d'Ewilan*, Paris : Rageot, 2003, premier tome, à la structure typique, d'un cycle à succès.

[27] Si le lecteur réel peut éventuellement avoir des connaissances précises sur l'Ukraine du IX^{ème} siècle, il nous faut en revanche considérer que l'encyclopédie du lecteur modèle inclut des scénarios communs ou intertextuels sur le Moyen-Âge et sur l'Europe de l'Est, mais pas d'informations précises.

[28] Généralement, le lecteur est également conduit à partager le point de vue interprétatif du héros (Mendlesohn 2008, 5). Le lecteur accepte ainsi la division que fait Harry entre bons et mauvais sorciers, avant même de pouvoir la confirmer par des événements objectifs. Il ne s'agit bien entendu pas d'une règle absolue, et à titre d'exemple, Claudia Fenske relève un changement de la typographie du style indirect libre dans *The Order of the Phœnix*. L'accès aux pensées de Harry est représenté, dans ce tome, avec des italiques qui marquent une prise de distance vis-à-vis de la crise d'adolescence du protagoniste : « This change in narrative style stands for the distance the point of view takes regarding Harry's pubertal behaviour in *Order of the Phoenix* » (Claudia Fenske 39).

d'ignorance du protagoniste (et de son lecteur). Comparons la description émerveillée de l'ours en armure, *via* la focalisation interne sur Lyra, au flegme de Lee Scoresby :

> The bear looked up and growled briefly, before ripping the seal open with one claw. Lyra watched fascinated as he laid the skin out flat and tore off strips of blubber, which he then rubbed all over his armor… (*The Golden Compass,* 202).

L'adjectif « fascinated » et l'attention portée aux détails indiquent que le spectacle de l'ours nettoyant son armure est neuf pour Lyra, tandis que Lee Scoresby sait déjà à quoi s'attendre, comme le montre sa remarque laconique une page plus tôt : « don't anybody move till the bear comes back with some lubrication » (201). De cette asymétrie cognitive entre les différents personnages découle la nécessité pour le héros d'avoir recours à un guide.

Ce guide participe à la croissance du savoir du protagoniste de deux manières différentes. D'une part, il s'associe à des descriptions (émerveillées ou horrifiées) pour commenter ou expliquer ce que le protagoniste observe, comme on le voit ici :

> She didn't finish, because something hideous happened. A creature half the size of a man, with leathery wings and hooked claws, was crawling over the side of the basket toward Lee Scoresby. It had a flat head, with bulging eyes and a wide frog mouth, and from it came wafts of abominable stink. […]
> "Cliff-ghast" said Iorek briefly (*The Golden Compass*, 320).

Ainsi la focalisation interne sur Lyra a recours à des termes génériques pour décrire ce qu'elle voit (le nom « creature », le pronom « it »), alors que son guide maîtrise la taxinomie, comme le monde l'emploi du néologisme fantastique « cliff-ghast ». D'autre part, le guide et le protagoniste s'engagent régulièrement dans un jeu de questions-réponses, dialogue presque socratique dans lequel le transfert de l'information se fait de façon verticale. Les exemples abondent dans notre étude : le chapitre « Shadows of the Past » dans *The Fellowship of the Ring* (55-85), les tête-à-tête de Dumbledore et Harry à la fin de chaque tome, les retrouvailles de Lyra et son père (*The Golden Compass,* 361-78)… En revanche, Estraven ne peut assumer pleinement son rôle de guide dans *The Left Hand of Darkness,* par peur de froisser l'orgueil de Genly Ai.[29] Dans ces dialogues, le déséquilibre courant entre questions courtes et longues réponses souligne la dépendance cognitive du protagoniste, et par voie de conséquence,

[29] Voir par exemple la compréhension tardive de leur problème de communication : « When I thought myself most blunt and frank with him he may have found me most subtle and unclear » (*The Left Hand of Darkness,* 149).

consacre l'autorité du guide.[30] Ce n'est pas un hasard si celui-ci prend l'apparence d'un professeur, parfois de façon explicite voire littérale. Ainsi, Dumbledore est directeur d'école, Sergei reçoit la tâche d'enseigner le catéchisme à Ivan (qui en profite pour se renseigner sur les contes, *Enchantment* 131) et Lyra compare son père aux érudits qui avaient la charge de son éducation :

> "Do you know what original sin is?"
> She twisted her lips. It was like being back at Jordan, being quizzed on something she'd been half-taught. "Sort of," she said.
> "No, you don't" (*The Golden Compass,* 371).

Le parallèle avec la relation élève-professeur s'impose donc comme paradigme interprétatif de la relation héros-guide. De plus, il s'accompagne d'une absence de remise en cause du discours du guide, tout du moins dans la phase initiale. De ce point de vue, la relation de Lyra et de Lord Asriel est particulièrement intéressante, car Lyra exprime pourtant des doutes vis-à-vis de son père : « She didn't love him, she couldn't trust him, but she had to admire him » (*The Golden Compass,* 376). Tout l'intérêt de cette citation repose sur le choix du verbe « trust » plutôt que *believe*. En effet, alors que Lyra ne sait pas si son père doit être considéré comme bienveillant, elle ne remet pas pour autant en cause la véracité de son propos. Cette absence de recul critique découle directement, et explicitement, d'une reconnaissance de son infériorité (informationnelle) : « She was afraid of her father, and she admired him profoundly, and she thought he was stark mad; but who was she to judge? » (377). Il apparaît donc que, si le niveau diégétique met en avant la croissance de savoir du héros, au niveau structurel, c'est l'autorité du guide qui se trouve renforcée.

[30] Dans le cas de Lyra, cette dépendance est encore accentuée par son statut d'enfant dans un monde d'adultes (par opposition à Harry qui navigue en milieu scolaire, mais est entouré d'autres enfants). Voir par exemple : « Lyra was too sulky even to ask why she was having to wash and dress, and no grownup ever gave reasons of their own accord » (*The Golden Compass*, 63). Dans *The Lord of the Rings*, la différence d'âge est avant tout la marque d'une différence de nature, puisque l'espérance de vie du *Dunedain* Aragorn est supérieure à celle des hobbits, mais infiniment moindre que celle du *Maia* Gandalf.

1.1.2.2. Chapeaux blancs et chapeaux noirs : comment choisir son guide

Le bon choix du ou des guides est donc fondamental pour le protagoniste, puisque leur autorité interprétative va définir la vision du monde du héros et de son lecteur. Ce choix se fonde sur un présupposé qui établit une adéquation entre morale du guide potentiel et véracité de son discours. Lyra résume cette équivalence de façon très explicite : « Because if they all think Dust is bad, it must be good » (*The Golden Compass*, 397). Le pronom « they » renvoie ici tout autant à Mrs. Coulter et son conseil d'Oblation qu'à Lord Asriel, qui vient de littéralement sacrifier l'ami de Lyra sur l'autel de la science. Ce sont donc clairement leurs mauvaises actions qui invalident leur discours aux yeux de l'héroïne. Pour être instinctif, le lien logique qu'établit la conjonction « because » n'a pourtant rien d'évident — après tout, Lyra elle-même est une menteuse invétérée. De la même façon, dans ses rapports avec Harry, Dumbledore est parfois économe avec la vérité, pour le dire avec Sir Robert Armstrong, et lui ment parfois délibérément.[31] La confiance accordée au guide va donc au-delà de certains mensonges, que le protagoniste et son lecteur acceptent au nom d'une morale supérieure.

Cependant, au contraire des parents de Lyra, tous les personnages mauvais ne signalent pas leurs desseins néfastes par un signe aussi clair que le meurtre d'un enfant, à la manière de ces chapeaux noirs qui avertissaient le spectateur dans les *westerns* de l'entre-deux-guerres. La confiance est donc généralement accordée par association avec un autre personnage dont le statut est sans ambiguïté. Ainsi Gandalf se porte garant d'Aragorn (*The Fellowship of the Ring*, 224), tout comme Snape est recommandé par Dumbledore. Malgré ce parallèle, la seconde recommandation n'aboutit pas au résultat escompté. En effet, si Harry refuse de se laisser guider par Snape, c'est d'abord parce que son professeur de potion le déteste. En outre, le directeur est son unique garant, car les autres guides n'acceptent la présence de Snape en leur sein qu'en référence directe à Dumbledore.[32] Cet exemple nous

---

[31] À la fin de *The Philosopher's Stone,* Dumbledore déclare par exemple que Snape détestait James Potter comme Harry déteste Malfoy et parce qu'il lui devait la vie : « And then your father did something Snape could never forgive. […] He saved his life » (322). Les tomes suivants révèlent pourtant du harcèlement scolaire qui va bien au-delà de la rivalité entre Harry et Draco Malfoy (*The Order of the Phœnix*, 570-2), ainsi qu'une rivalité amoureuse (que Dumbledore a promis de ne pas divulguer).

[32] Une réponse typique aux doutes sur la loyauté de Snape sera : « "Dumbledore trusts him," Hermione repeated. "And if we can't trust Dumbledore, we can't trust anyone." » (*The Order of the Phœnix*, 490). Pour pousser plus loin la comparaison avec Aragorn, outre les différences de caractérisation, celui-ci est recommandé par Glorfindel et Elrond en sus de Gandalf.

permet de mieux cerner les bases de l'autorité du guide. Celle-ci se base sur la morale du personnage, qui est garantie d'une part par un cercle de confiance où chacun se porte caution des autres,[33] et d'autre part, par son allégeance envers le héros. C'est cette double garantie qui manque à Snape et qui fonde l'ambiguïté du personnage. De la même façon, dans *The Left Hand of Darkness*, Genly Ai peine à accepter Estraven comme guide malgré les professions d'allégeance de celui-ci, car les intrigues politiques donnent lieu à l'absence de tout cercle de confiance. À l'opposé du professeur de potion et d'Estraven, nous prendrons comme exemple les alliés de Lyra, la sorcière Serafina Pekkala et l'aéronaute Lee Scoresby :

> "But just so as I know, would you mind telling me whose side I'm on in this invisible war? [asked Lee Scoresby]"
> "We are both on Lyra's side."
> "Oh, no doubt about that." (*The Golden Compass*, 311)

Remarquons, d'une part, que sans se connaître au préalable, les deux guides se reconnaissent mutuellement comme appartenant au même groupe (« we're both ») et, d'autre part, qu'ils se proclament du côté de l'enfant élue. Alors que, d'un point de vue diégétique, ils reconnaissent l'autorité de Lyra, d'un point de vue structurel, c'est leur propre autorité qui est renforcée par cette déclaration d'allégeance. L'originalité de *Harry Potter* est de représenter ce système comme une bride à la croissance de savoir du personnage. Harry ne peut recevoir la connaissance de Snape, car leur engagement émotionnel à tous deux s'inscrit en faux contre cette structure, et ce, dès le premier tome. Le refus de Snape de reconnaître l'autorité de Harry en tant que héros prophétique sape donc les bases de sa propre autorité en tant que guide. Par conséquent, Harry apprend avec avidité à la lecture du journal (anonyme) de Snape ce qu'il aurait pu apprendre cinq ans plus tôt en cours de potion :

> "If it hadn't been for the Prince, Ron wouldn't be sitting here now," [said Harry].
> "He would if you'd just listened to Snape in our first year," said Hermione dismissively. (*The Half-Blood Prince,* 419)

La création d'une antithèse entre les deux sources de savoir prépare la révélation finale de ce tome six, puisque Snape est le Prince de Sang-Mêlé. Au-delà de l'ironie, cette

[33] À des échelles différentes, le système des Maisons de Hogwarts et la famille Weasley (dont tous les membres appartiennent à la même Maison) schématisent le cercle de confiance, de telle sorte que Harry reçoit ses informations presque exclusivement de personnages appartenant à Gryffindor. L'exception la plus notable est l'utilisation d'un objet comme guide vers le monde. Comme nous le verrons dans 2.3.2. « De l'autre côté du miroir », ce choix, qui s'affranchit du système de confiance, est systématiquement une source d'erreurs pour Harry.

opposition souligne le retard de croissance accumulé par Harry en raison de l'impossibilité pour Snape de se positionner comme un guide honorable. Hermione diffère en cela de son ami, puisqu'elle accepte d'apprendre auprès de sources d'autorité variées : autorité charismatique de Harry qu'elle choisit comme professeur de défense contre les forces du mal, et autorité institutionnelle du personnel de Hogwarts. Cet éclectisme du savoir lui permet d'avoir dans ce domaine une croissance beaucoup plus rapide que celle de Harry.[34]

[34] Les conclusions de ce paragraphe sont le fruit d'une conversation avec M. Gray Scott dans le cadre de la conférence annuelle de science fiction d'Eaton à Riverside, CA (2013).

1.1.3. Ne pas dépasser les bornes

1.1.3.1. Superstitions et billevesées

Il apparaît donc que les auteurs jouent avec les codes et testent les limites de l'autorité du guide comme source fiable de savoir. Un procédé courant consiste à établir une distinction entre connaissances fantastiques et superstitions. Ainsi, les marins et les gitans qui accompagnent Lyra vers le Nord la régalent de détails fantastiques sur ce qui les attend :

> "[The Tartars] bake children and eat 'em."
> "They never!" said Lyra.
> "They do. There's plenty of other things to be told, and all. You ever heard of the Nälkäinens?"
> Lyra said, "No. Not even with Mrs. Coulter. What are they?"
> "That's a kind of ghost they have up there in those forests." (*The Golden Compass*, 107).

La superstition est signalée ici par l'activation des scénarios communs de récits incroyables colportés par les voyageurs auprès du feu, ainsi que par l'utilisation de deux clichés de ces récits : le sauvage cannibale et mangeur d'enfants, et les fantômes aux noms exotiques. Au niveau linguistique, on relève également un registre plus familier et un sociolecte qui s'oppose à celui celui des guides plus officiels (Mrs. Coulter, mentionnée ici)[35] : « They never! » et la contraction « eat 'em ». Cette pression intertextuelle et linguistique aide le narrateur à maintenir le lecteur (et le protagoniste) dans un équilibre précaire entre ce qui est déclaré crédible — bien que fantastique — et ce qui est classé comme superstition.[36] Par conséquent, lecteur et protagoniste sont encouragés à garder un esprit critique, c'est-à-dire à ne pas accepter tout ce qui leur est rapporté. Une précision s'impose néanmoins : ce qui est jugé n'est pas tant le contenu (puisque le protagoniste n'a pas le recul nécessaire pour statuer) que les modalités de transfert de ces informations.

---

[35] Il ne faut pas conclure de cette opposition entre Mrs Coulter et les gitans que le contraste se situe au niveau social, entre l'aristocratie de Mrs. Coulter et Lord Asriel, et les gitans et les enfants des rues. D'une part, parce que Mrs. Coulter et Lord Asriel ne sont pas dignes de confiance, même quand leurs informations sont authentiques. Et d'autre part, parce que parmi les guides fiables se trouvent des sorcières, un aventurier texan, un ours et certains gitans.

[36] Les personnages de *A Song of Ice and Fire* sont confrontés à la même problématique, puisque les dragons sont acceptés comme une réalité historique tandis que d'autres phénomènes fantastiques sont reçus avec scepticisme (les Marcheurs Blancs, mais aussi la magie des prêtres de R'hllor). George R. R. Martin, *A Game of Thrones*, *A Song of Ice and Fire 1*, 1996.

L'attitude du narrateur de *Harry Potter* vis-à-vis de la superstition et des prophéties est particulièrement symptomatique de cette restriction. Ainsi, *The Prisoner of Azkaban* introduit la divination dans le monde magique *via* le personnage du professeur Sybill Trelawney, qui est d'emblée présentée comme ridicule. Elle est comparée à un insecte scintillant (« large, glittering insect », 79) et ses discours sont qualifiés de brumeux quant à la voix (« a soft, misty sort of voice », 79) et « extraordinaires » pour le contenu (79). Hermione est la première à souligner les défauts de ses prédictions,[37] et l'attitude critique de cette élève modèle alerte le lecteur (« They had never heard Hermione speak to a teacher like that before », 82). De plus, son insistance sur les signes de mauvais augure devient rapidement un *leitmotif* comique où l'hyperbole théâtrale est de rigueur :

> "My dear boy — my poor dear boy — no — it is kinder not to say — no — don't ask me…" […] "My dear," Professor Trelawney's huge eyes opened *dramatically*, "you have the Grim." (je souligne, *The Prisoner of Azkaban*, 82).

Avec humour, le professeur McGonagall avertit les élèves du caractère répétitif de ces prédictions sinistres.[38] Même si ces jeunes adolescents restent impressionnés dans un premier temps (y compris le guide de Harry, Ron), ils reprennent dès l'année suivante le tic de leur professeur dans leurs devoirs (« you know her — just put up loads of misery, she'll lap it up », *The Goblet of Fire*, 195). Le professeur Trelawney et la divination, qu'elle représente par métonymie, sont donc tournées en ridicule dès leur première apparition dans l'univers fantastique et continuent à être utilisées à des fins comiques dans les tomes suivants.[39] Cependant, alors même que tout contribue à décrédibiliser Trelawney en particulier et la divination en général, un changement de ton intervient brusquement lors de l'examen de fin d'année. Le premier signe tient aux adjectifs qui qualifient la voix du professeur : « a loud,

---

[37] Ainsi lorsque le professeur de divination lit l'avenir de Harry dans les feuilles de thé et lui apprend qu'il a un ennemi mortel, Hermione rappelle à tous que l'inimitié de Harry et Voldemort fait partie de la culture générale (*The Prisoner of Azkaban,* 82).

[38] Voir son allocution après le premier cours de divination des élèves : « Sybill Trelawney has predicted the death of one student a year since she arrived at this school. None of them has died yet. […] So [Harry] you will excuse me if I don't let you off homework today. I assure you that if you die you need not hand it in » (*The Prisoner of Azkaban,* 84).

[39] Nous avons déjà donné des exemples dans les tomes trois et quatre, mais le procédé continue dans *The Order of the Phœnix,* allant jusqu'à un renversement lorsque Trelawney veut montrer sa gratitude à Harry : « [she] broke into hysterical sobs during Divination and announced to the startled class, and a very disappointed Umbridge, that Harry was *not* going to suffer an early death after all, but would live to a ripe old age, become Minister of Magic and have twelve children », (*The Order of the Phœnix,* 513). L'adjectif « startled » souligne la surprise face à ce renversement, tandis que « after all » connote son arbitraire.

harsh voice » (*The Prisoner of Azkaban*, 238). L'opposition avec le maniérisme habituel de Trelawney est soulignée lors de la répétition de ce dernier adjectif : « the same harsh voice, quite unlike her own » (238). Ce changement s'inscrit également sur la page avec l'utilisation des italiques. De plus, le narrateur multiplie les signes de transe de manière à mettre en valeur la métamorphose radicale, bien que temporaire, de la personne : « Professor Trelawney had gone rigid in her armchair, her eyes were unfocused and her mouth sagging. […] Her eyes started to roll. She looked as though she was about to have some sort of seizure » (238). La transformation des modes de communication (voix, bouche, yeux) retire toutes les caractéristiques artificielles qui font normalement de Trelawney une fausse guide. Parallèlement, les bouleversements du corps (« rigid », « seizure ») signalent le surnaturel. Pour Harry, comme pour le lecteur, le message est clair : il est confronté à un événement fantastique, une véritable prédiction par un guide fiable, et non pas la caricature qu'offre habituellement son professeur. Ce jugement est confirmé plus tard par les événements, même si à eux seuls ils ne suffisent pourtant pas à valider une prophétie. En effet, Harry invente une prédiction lors de son examen oral et, au rebours des mauvais augures dont est friande son professeur, affirme que l'hippogriffe de Hagrid va échapper à ses bourreaux. Il participe plus tard activement à l'auto-réalisation de cette prophétie, mais les conditions d'énonciation appropriées ne sont pas réunies pour la lire comme un élément fantastique.[40] Dumbledore confirme également cette interprétation, alors même qu'il ramène Trelawney à son rôle de personnage comique : « Who'd have thought it? That brings her total of real predictions up to two. I should offer her a pay rise… » (*The Prisoner of Azkaban,* 311).[41]

Les superstitions et fausses prédictions sont donc une manière d'apprendre au protagoniste et au lecteur à reconnaître les modalités d'énonciation d'une information fiable.

[40] De la même façon, dans *The Left Hand of Darkness,* c'est l'expérience de la prédiction qui convainc Genly Ai, bien plus que la confirmation de sa réponse par oui ou par non (*The Left Hand of Darkness,* 66).

[41] Sur la tension entre magie et critique de la superstition, voir également l'entretien d'Isabelle Smadja et Macha Sery dans *Le Monde de l'éducation*, « Les aventures de Harry Potter comblent un manque réel » (déc. 2001, 46-47).

1.1.3.2. Faillibilité du guide

Un autre procédé pour tester les limites de l'autorité du guide consiste en la reconnaissance de son ignorance ou de sa propre faillibilité. Ainsi Treebeard admet ignorer le sort des ents-femmes (*The Two Towers*, 86-7). Chez Tolkien, cette ignorance s'étend au narrateur, qui n'a rien d'omniscient, et même à l'auteur, qui étale son doute dans la lettre 144, comme le montre la suite de marqueurs de modalité : « *I think* that in fact the Entwives had disappeared for good. [… They] *may* have fled east [and] *if* any survived so, they *would*… » (*Letters of J.R.R Tolkien*, 179 ; je souligne). Le narrateur encourage donc le protagoniste et le lecteur à faire œuvre de jugement. De la même façon, lorsque la sorcière Serafina Pekkala interprète le destin qui utilise Lyra pour amener « quelque chose d'immense valeur » à son père, elle exprime un doute :

> "That's how you read it, huh?" [asked Lee Scoresby]
> For the first time the witch seemed unsure.
> "That is how it seems… But we can't read the darkness, Mr. Scoresby. It is more than possible that I might be wrong" (*The Golden Compass*, 310).

Soulignons d'abord que la sorcière se fourvoie effectivement en laissant entendre que l'objet (« something ») que transporte Lyra est l'aléthiomètre. Il ne s'agit pas en réalité d'un objet, mais d'une personne, l'ami de Lyra, Roger, et l'erreur de la sorcière permet le maintien du suspens. Au-delà de son erreur, la reconnaissance anticipée de sa faillibilité, comme l'ignorance avouée de Treebeard, renforce paradoxalement son autorité lorsqu'elle projette son assurance et affirme pleinement les choses. Comme dans le cas des prédictions et superstitions, le lecteur est donc confronté à un double jeu qui l'encourage à douter des guides dans un cadre strict qui n'entame pas véritablement leur autorité. Le procédé d'apprentissage consiste donc à reconnaître ce cadre et les limites de l'autorité du guide.

Ainsi lorsque l'on répète à Harry que Hogwarts est l'endroit le plus sûr au monde[42] et qu'il est impossible d'y Apparaître par magie,[43] le lecteur avisé reconnaît dans l'emploi du superlatif la possibilité de dangers futurs : cela signifie uniquement que les autres lieux magiques sont encore moins sûrs. Ainsi Voldemort ou ses partisans réussissent à s'introduire à Hogwarts dans six tomes sur sept, même si l'on suppose que cela leur demande plus d'efforts qu'en d'autres lieux. De plus, le lecteur apprend au fil des tomes comment la règle sur l'Apparition peut être contournée par d'autres moyens plus ou moins fantastiques : voiture volante (*The Chamber of Secrets)*, passages secrets divers (*The Prisoner of Azkaban)*, *Portoloins* (*The Goblet of Fire* et *The Order of the Phœnix)*, Poudre de Cheminette et réseau de cheminées (*The Order of the Phœnix)*, Armoires à Disparaître (*The Half-Blood Prince)*, Salle sur Demande (*The Deathly Hallows)*, phœnix (*The Order of the Phœnix)*. Malgré la longueur de la liste, aucune de ces occurrences ne contredit directement la règle qui a été édictée — mais qui ne s'applique qu'aux êtres humains et non pas aux autres créatures magiques. Elles ne remettent donc pas en question l'autorité des sources d'informations (c'est-à-dire généralement le livre favori de Hermione, *Hogwarts, a History*). Il est intéressant de souligner que Harry n'apprend pas à contourner cette règle lui-même, mais se repose systématiquement sur les autres. En d'autres termes, après six ans chez les sorciers, il reste encore par bien des aspects enfermé dans la logique du portail-quête. Cette réticence à prendre l'initiative quand il s'agit de négocier les règles fantastiques atteste de la force des liens entre autorité et savoir.

Le guide n'est pourtant pas toujours présent, en particulier pour le dénouement de l'intrigue. Cela s'explique tout d'abord par des raisons narratives qui nécessitent une victoire du héros et non pas une victoire de son guide. Le protagoniste regagne donc un degré d'indépendance lorsqu'il a acquis des connaissances suffisantes pour affronter son épreuve

---

[42] Voir *The Philosopher's Stone,* 73 et 177 (en référence à Hogwarts même), *The Prisoner of Azkaban,* 55, *The Half-Blood Prince,* 73 (en référence à l'école comme lieu de résidence de Dumbledore).

[43] L'information est donnée pour la première fois dans *The Prisoner of Azkaban,* 123 (Hermione cite *Hogwarts, a History*), et 306 (directement de la bouche de Snape). Elle est répétée, généralement par Hermione, qui fonde son autorité sur la lecture de l'histoire de Hogwarts : *The Goblet of Fire,* 213, 490, 495, *The Order of the Phœnix,* 442, 549 (Umbridge), *The Half-Blood Prince,* 332 (Harry reprend l'information), 359 (le professeur d'Apparition), 560, 561, 564 (le narrateur extra-diégétique pour ces trois occurrences, mais la focalisation interne est sur Harry), *The Deathly Hallows,* 161 (Ron). Comme on le voit, l'information est répétée d'autant plus souvent que le scénario repose sur le contournement de la règle.

finale. Selon la nature de cette épreuve, cela peut sous-entendre une équivalence entre croissance de savoir et croissance de pouvoir. C'est une évidence dans *Harry Potter* où la ressource d'un sorcier dépend du nombre de sorts qu'il connaît[44] et où sa connexion avec l'esprit de Voldemort donne à Harry les moyens de mener sa quête. Dans *The Lord of the Rings*, cette équivalence s'inscrit dans le texte au travers de la quasi-synonymie entre les Sages (*the Wise*) et les Puissants. C'est le premier terme qui est utilisé, et les personnages qui sont désignés sont systématiquement des tenants de l'autorité et d'un pouvoir politique ou magique (Galadriel, Elrond et Gandalf, mais aussi Saruman), sans qu'un contre-exemple ne soit jamais donné. Une possible exception serait Erestor, conseiller d'Elrond (*The Fellowship of the Ring,* 314) et que, à ce titre, l'on peut supposer être un Sage, mais qui ne fait montre d'aucun pouvoir. Cependant si on le juge à l'aune des autres conseillers (Glorfindel en l'occurrence), ce qui est la façon naturelle de remplir les blancs du texte pour le lecteur, on doit lui prêter « un grand pouvoir sur le visible et l'invisible » (« against both the Seen and the Unseen they have great power », *The Fellowship of the Ring,* 292). À noter que la réciproque n'est en revanche pas vraie : on peut citer des noms parmi les Puissants de la Terre du Milieu qui ne soient pas des Sages (Théoden, Dain et Brand de Dale). Le lien entre sagesse et pouvoir politique est donc solidement établi chez Tolkien, qui traduit ici une conception très platonicienne de la politique (on n'est guère loin des philosophes-rois de *La République*). Une nuance s'impose cependant : Tolkien n'est pas seulement platonicien, il est aussi chrétien, et son œuvre intègre donc l'idée que le pouvoir est tout de même dangereux, et que même un sage peut, s'il dispose du pouvoir politique, l'utiliser mal et chuter.[45]

Dans un contexte méta-rationaliste, c'est-à-dire en l'absence de magie, cette congruence entre la croissance de savoir et de pouvoir peut sembler moins nette, mais ce n'est que parce qu'elle s'exprime différemment. Ainsi dans *The Left Hand of Darkness,* Genly Ai n'est capable de mener à bien sa mission qu'après avoir compris le fonctionnement

---

[44] On prendra comme exemple l'impuissance de Harry face à Neville dans *The Philosopher's Stone,* : « Harry turned to Hermione. "Do *something,*" he said desperately. […] She raised her wand. "*Petrificus Totalus!*" she cried » (294). Même si le nombre de sorts utilisés par Harry reste assez limité tout au long du cycle, les sorciers adultes (et en particulier ses professeurs) sont beaucoup plus polyvalents.

[45] Voir ci-dessous 2.2.1. « Paradoxes des *fantasies* anarchistes ».

des deux principaux États de Gethen.[46] Toute la *fantasy* dite « cyber-punk » accorde d'ailleurs une place centrale à cette représentation de l'information comme source de pouvoir.[47]

Cependant, malgré cette double croissance du héros, et malgré l'absence du guide, l'autorité de ce dernier n'est généralement pas remise en question. Pour Farah Mendelsohn, c'est même le contraire : « after Gandalf's "death" the questors are even more willing to follow his interpretation of the adventure » (Mendelsohn 2008, 8).[48] L'émancipation du protagoniste reste pourtant possible, mais rare. Dans le cas des hobbits, ils n'agissent en pleine autonomie que lors de leur retour dans la Comté (c'est-à-dire du côté du portail qui leur est familier). De même, l'indépendance d'Ivan, lorsqu'il affronte l'ours pour la seconde fois, tient également à ses liens avec son pays d'origine, puisqu'il n'accepte jamais pleinement son absorption dans le pays du portail. En effet, alors que tous ses guides attendent de lui qu'il se prépare à être roi, il cherche à conserver des veilles versions de contes de fées (*Enchantment*, 131). Son indépendance finale n'est donc pas le résultat d'une émancipation de l'autorité et du point de vue de Katerina, mais une conséquence des sa fonction dans son pays d'origine. Il juge donc la situation en critique post-moderne des contes de fées : « he knew what he was looking for. What this whole business had been orchestrated in order to accomplish » (399).

Cependant, en dehors de toute connexion avec le monde non fantastique dont peut provenir le héros, Gray Scott identifie l'émancipation comme l'aboutissement d'une éducation magique. Il repère cinq étapes, réparties comme suit : le protagoniste n'apprend qu'en suivant ses envies, puis il consulte un mentor, s'entraîne d'un point de vue pratique, est

---

[46] On notera également la présence au conseil royal de Faxe, le *Foreteller* (*The Left Hand of Darkness*, 289) ; son savoir ésotérique devient donc la base d'une autorité et d'un pouvoir politique.

[47] Dans la définition de l'*Encyclopedia of Science Fiction*, cette importance de l'information comme moyen de contrôle est d'ailleurs mentionnée avant le lien corps-machine : « "Cyber" [relates to] a future where industrial and political blocs may be global […] rather than national, and controlled through information networks; a future in which machine augmentations of the human body are commonplace. […] "Punk" meaning in this context young, streetwise, aggressive, alienated and offensive to the Establishment » (Peter Nicolls, « Cyberpunk », 2015).

[48] On pourrait proposer d'autres exemples : Will qui poursuit la quête que lui donne son père et accepte son interprétation du monde (*The Subtle Knife,* 338), Snape qui prend ses ordres du portrait de feu Dumbledore et Harry qui continue la mission qu'il lui a confiée…

forcé de procéder à une correction éthique, et enfin il prend le contrôle de son éducation.[49] Alors même qu'il se fonde sur *Harry Potter* pour dégager ces différentes phases, Gray Scott souligne que le héros éponyme n'atteint jamais la dernière étape, contrairement à Hermione, qui prend l'initiative d'organiser un club de défense contre les forces du mal lorsqu'elle juge son professeur incompétent (*The Order of the Phœnix,* 291). Soulignons que bien que Hermione soit d'origine « moldue », son point de vue exotique, c'est-à-dire étranger à la culture qu'elle habite, n'entre pas en compte ici — faire appel à la civilisation « moldue » de façon bénéfique est en effet exceptionnel dans *Harry Potter*. Dans l'ensemble de la série, un seul exemple existe : le crochetage des serrures par les jumeaux Weasley pour éviter que l'utilisation de la magie ne les fasse repérer (*The Chamber of Secrets*, 33). La famille Weasley — d'ascendance sorcière pure — fournit cependant deux autres occurrences de techniques « moldues » envisagées. Premièrement, la proposition que fait Ron d'utiliser du matériel de plongée pour la seconde épreuve du *Triwizard Tournament* s'avère impraticable puisque les artefacts « moldus » ne fonctionnent pas à Hogwarts (*The Goblet of Fire*, 418). Et deuxièmement, l'utilisation expérimentale de points de suture pour soigner Mr. Weasley a des conséquences catastrophiques sur la santé du patient dans *The Order of the Phœnix* (448-9).[50]

De plus, et c'est sans doute plus révélateur, Hermione se tourne vers Harry pour assurer ces nouveaux cours de défense contre les forces du mal. Elle se soustrait donc à l'autorité institutionnelle de ses professeurs-guides pour la remplacer par l'autorité charismatique de l'Élu, l'adolescent qui a déjà échappé quatre fois à Voldemort. Ainsi, au lieu d'une prise d'indépendance effective, on assiste à une croissance d'autorité du héros. Précisons pourtant que l'apprentissage en dehors de tout cadre autoritaire n'est pas seulement théoriquement possible, mais bien présent au sein de la diégèse. Les jumeaux Weasley en sont sans doute le meilleur exemple, car leur procédé d'apprentissage et de découverte est donné à voir explicitement au lecteur. Comme le révèle *The Half-Blood Prince,* l'élève Snape

[49] En anglais, il nomme les étapes « learner's agency », « consulting mentor », « directed practice », « ethical correction », et « crucible » (Scott 2013). Ce sont les deux dernières étapes qui nous intéressent le plus, car la correction éthique ouvre la possibilité d'une décroissance, tandis que le « creuset » est intrinsèquement une diminution de l'autorité traditionnelle du professeur.

[50] Il y a là un renversement humoristique, puisque c'est la médecine moderne qui est traitée comme un remède artisanale.

créait également ses propres sorts et n'hésitait pas à contredire ses manuels scolaires, mais du point de vue de Harry, il ne s'agit que de suivre un autre support écrit et de faire confiance à une source ancienne (*c.f.* 2.4.2.2.). Soulignons encore que contrairement à Hermione et Harry, Snape et les Weasley font partie du monde sorcier depuis leur naissance, leur éducation n'a donc jamais dépendu exclusivement de Hogwarts et de ses professeurs.

Par conséquent, il ressort de cette étude que la croissance de pouvoir du héros est subordonnée à une croissance de savoir qui dépend d'une structure autoritaire. Malgré des restrictions de façade (dédain pour la superstition) et une allégeance au héros toute superficielle de la part des guides, cette structure sous-tend les œuvres proportionnellement à leur proximité avec le motif du portail-quête. L'émancipation du protagoniste n'y est rendue possible qu'en lien avec une zone d'immersion, un terrain familier. En dehors de cette potentielle subversion de la rhétorique du portail-quête, le choix d'un héros étranger au monde fantastique entraîne donc une croissance du protagoniste d'un point de vue diégétique et une croissance structurelle de l'autorité des guides.

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que la rhétorique du portail-quête définie par Farah Mendlesohn ne correspond pas à des règles imposées à l'auteur, mais à un constat. Il n'est donc pas surprenant de voir que certains écrivains jouent avec ces conventions et mêlent différents modes d'écriture de manière à transformer ces rapports d'autorité entre le protagoniste et son guide. C'est particulièrement le cas dans *The Left Hand of Darkness,* où cette relation d'essence fantastique doit composer avec des rapports d'autorité entre les genres (*genders*), qui sont donc de nature sociale.

1.2. Petit Manuel de subversion

L'élément le plus frappant du roman d'Ursula Le Guin est de toute évidence l'androgynie de ses extra-terrestres. La création d'une race nouvelle, sexuée mais sans genre, constitue l'outil principal de son expérience de pensée. Cependant, cette race d'androgynes n'est pas présentée de manière isolée, mais en comparaison avec le narrateur principal, Genly Ai. Le Guin explique ainsi son choix :

> Ce narrateur masculin plutôt naïf est un effort auctorial délibéré pour toucher les lecteurs masculins qui (c'est en tout cas ce que je pensais à l'époque) rejetteraient un personnage central androgyne, en particulier dans un livre écrit pas une femme. La narration d'Estraven intervient tard, et à voix basse. Mais, bien sûr, Estraven était le centre de l'histoire depuis le début. (« Breaking into Spell », pas de pagination)[1]

Il ressort ainsi de cette citation que la relation entre la (les) voix narratrice(s) et le lecteur est profondément marquée par un conflit d'autorité qui tire sa source dans des schémas d'opposition genrés — à savoir, entre masculin et non masculin. Nous nous intéresserons ici à la découverte de l'univers fantastique et androgyne par le lecteur et aux modalités de résolution de ce conflit, afin de déterminer si la croissance de l'un implique nécessairement la décroissance de l'autre. Nous nous concentrerons d'abord sur les qualités immersives de la narration par Genly Ai. Dans un second temps, nous analyserons les schémas intrusifs qui transparaissent dans son discours dès que le côté féminin d'un androgyne géthénien est visible.

[1] Il s'agit de ma traduction de l'entretien d'Ursula Le Guin pour le magazine *Guernica*. Dans l'original : « the rather naive male narrator is a deliberate authorial outreach to male readers who (or so I thought at the time) would reject an androgynous central character, particularly in a book by a woman. Estraven's narrative voice comes in late, and quietly. But, of course, Estraven was the center of the story from the start ». Ursula K. Le Guin, « Breaking into the Spell », entretien avec Alexander Chee, *Guernica / A Magazine of Art and Politics* (Fév. 2008) : pas de pagination.

1.2.1 L'immersion trompeuse de Genly Ai

1.2.1.1 En mission pour l'Ekumen

Le lecteur de *The Left Hand of Darkness* subit une double mise à distance ; d'une part en raison du contexte fantastique de l'action, à savoir la planète Gethen, et d'autre part en raison du narrateur qui ouvre et clôt le récit, Genly Ai, qui n'est originaire ni de notre monde, ni de Gethen. En ce qui concerne sa propre société, l'Ekumen,[2] l'attitude du narrateur relève de l'immersion — le seul choix cohérent, étant donné l'utilisation d'une forme aussi « intensément immersive » que la première personne (« intensely immersive », Mendlesohn 2008, 93). Cet aspect est particulièrement évident dans l'ouverture très dense du roman :

> From the Archives of Hain. Transcript from the Ansible Document 01-01101-934-2-Gethen: To the Stabile on Ollul: Report from Genly Ai, First Mobile on Gethen/ Winter, Hainish Cycle 93, Ekumenical Year 1490-97. (*The Left Hand of Darkness*, 1)

La construction [*on* + LIEU] (répétée dans « on Ollul » et « on Gethen »), associée au complément de lieu « on my homeworld » dans la phrase suivante, encourage le lecteur modèle à activer le sens potentiel « planet » et à exclure les autres possibilités. Le texte est ainsi lu *on planet Ollul* et *on planet Gethen*, sans que le narrateur ait à préciser que le nom propre correspond à une planète plutôt qu'une ville, une île, etc. Sans surprise, cette stratégie narrative est conservée tout au long des chapitres narrés par Genly Ai. Ainsi, régulièrement, des expressions telles que « NAFAL ship » (*The Left Hand of Darkness,* 37),[3] « the age of the Enemy » (136), ou « fusion-pack » (205) viennent rappeler que le lecteur est supposé partager l'encyclopédie de références du protagoniste. C'est sur cette base d'immersion que la mission de Genly Ai à Gethen prend place.

Puisque le narrateur ne décrit pas son propre monde, c'est la rhétorique de la *fantasy* de portail-quête qui pourrait sembler la plus appropriée — le portail fantastique étant symbolisé ici par le vaisseau spatial et le saut temporel causé par le voyage à vitesse

[2] Pour être précis, l'Ekumen est une ligue qui regroupe de nombreuses planètes différentes, mais il faut aussi la considérer comme une société unie par un passé et des buts (politiques et mystiques) communs.

[3] « NAFAL », que le contexte de voyage interstellaire aide à déchiffrer comme « Nearly As Fast as Light », pourrait être considéré comme transparent dans une approche générique de la science fiction. En effet, « la science fiction s'appuie sur l'évolution d'un vocabulaire, d'une structure et d'un ensemble d'idées communes profondément ancrés dans l'inconscient collectif du genre. […] Une simple référence à "FTL" (" Faster-than-light") rendra inutiles plusieurs pages de descriptions » (Mendlesohn 2003, 6, ma traduction). Dans l'original : "Science fiction has come to rely on the evolution of a vocabulary, of a structure and a set of shared ideas which are deeply embedded in the genre's psyche. (...) a simple reference to 'FTL' ('faster-than-light') will collapse several pages of description." (Mendlesohn 2003, 6).

relativiste. C'est en effet ce que l'incipit laisse croire au lecteur. Ainsi, « I'll make my report as if I told a story… » (*The Left Hand of Darkness,* 1) a toute l'apparence de l'ouverture d'une *club story* — un récit de *gentlemen's club* — comme si Genly Ai s'apprêtait à raconter son voyage extraordinaire à ceux qui sont restés chez eux. En conséquence, ceux-ci sont tout aussi ignorants des mœurs de Gethen que le lecteur, mais, comme le lecteur, acceptent volontairement de croire au récit fantastique qu'on leur raconte.[4] Cependant, le narrateur passe rapidement du prétérit au présent (« I was in a parade » puis « one vein of gold winds slowly », 2), ce qui a pour conséquence de recentrer l'histoire sur le temps de l'expérience plutôt que le temps du récit. Il apparaît ainsi que la différence entre le traitement de son monde et celui de Gethen n'est pas tant qualitative que quantitative. Passée l'introduction, la rhétorique utilisée pour traiter de la société géthénienne devient immersive, ce qui se justifie intra-diégétiquement par le temps que Genly Ai a déjà passé sur cette planète ; après un an, sa surprise et son émerveillement (sentiments associés au portail-quête) se sont émoussés. Il convient de souligner que l'immersion est effectivement une stratégie globale présente dès les premiers chapitres de *The Left Hand of Darkness.* Il est donc important de mettre en évidence la qualité immersive de la description générale de Gethen afin de montrer que le délai informationnel typique de ce mode n'est pas un suspens artificiel restreint à l'androgynie, mais bien le reflet de l'ensemble des présupposés du narrateur.[5]

En effet, qu'il parle des aspects géographiques ou sociaux de la ville, le narrateur ne s'arrête pas pour expliquer le monde qui l'entoure, car celui-ci lui est déjà familier. Le présupposé implicite est que « le lecteur fait autant partie du monde que ceux au sujet desquels il lit » (Mendlesohn 2008, 61).[6] Ainsi, si l'on considère la phrase « no wonder the kings of Karhide are all mad » (*The Left Hand of Darkness*, 3), on remarque une dénégation explicite de l'émerveillement (« no wonder ») qui sous-entend une connaissance partagée (la

[4] Notons cependant que le cadre rassurant et rigide d'un récit de *gentlemen's club* laisse le pas à une polyphonie de narrateurs dans *The Left Hand of Darkness.* C'est donc uniquement pour le récit de Genly Ai que l'on peut employer ce terme, et non pas pour l'ensemble du roman. Voir l'entrée « Club Story » de John Clute dans l'*Encyclopedia of Science Fiction* (22 avril 2015).

[5] De plus, il faut être conscient que l'androgynie ne peut relever que du suspens et non de la surprise. En effet, les détails sont inconnus, mais le lecteur réel peut difficilement ignorer que l'androgynie est le motif central de l'œuvre, soit qu'on lui ait recommandé le roman, soit qu'il l'ait lu sur la quatrième de couverture.

[6] « the reader is as much part of the world as those being read about » (Mendlesohn 2008, 61).

folie des souverains de Karhide). De même, l'utilisation de l'article défini en référence à un concept qui n'a pas été introduit au préalable dans le récit (par exemple dans « the winter-doors », 9) montre que l'information est supposée déjà connue. Dans ce cas de figure, le sens peut être déduit immédiatement de la pression co-textuelle — de même lorsque le concept est transparent. Dans certains cas en revanche, l'information introduite ne peut être pleinement comprise qu'ultérieurement, grâce à un contexte différent. Ainsi, l'utilisation de la majuscule pour le nom commun « Foreteller » (39) — devin ou diseur de bonne aventure — ne prend tout son sens qu'à la lecture du chapitre suivant. Ce « renversement du flot informationnel » est « crucial » pour le fonctionnement de la rhétorique de l'immersion (Mendlesohn 2008, 75).

En outre, ce renversement du flot informationnel peut également être utilisé afin de manipuler le lecteur. Le roman en fournit un exemple dès la page 2 : « I walked just behind the gossiwors and just before the king » (*The Left Hand of Darkness*, 2). Genly Ai participe à une parade, dans laquelle il se situe entre le souverain et une entité identifiée par un terme fantastique, *gossiwor* ; la pression co-textuelle encourage donc le lecteur à interpréter le nom fantastique comme un titre politique. Cette hypothèse est renforcée par la proximité phonétique entre *gossiwor* et *governor*. Cependant, la page suivante révèle que les *gossiwors* sont des instruments de musique. L'instrument lui-même n'a bien sûr pas la moindre importance dans l'intrigue, néanmoins, la manipulation dont le lecteur est la victime consentante s'avère hautement révélatrice quant à la dynamique de transmission de savoir dans *The Left Hand of Darkness*. En effet, en s'affranchissant des termes de la rhétorique du portail-quête, pourtant annoncées par l'incipit, le narrateur s'écarte également du contrat de confiance qui lie le guide fantastique et le voyageur-lecteur.

De plus, il convient de noter que l'immersion trouve un relais puissant sous la forme des extraits de discours direct des Géthéniens,[7] des chapitres dédiés aux légendes, et de la

[7] On peut citer un exemple frappant : « blest be the milk of Meshe » (*The Left Hand of Darkness*, 47) qui semble évoquer un animal mythique (les scénarios communs incluent la louve de Rémus et Romulus ou les vaches sacrées). Ce n'est que plus tard que l'on apprend que Meshe est un prophète (c'est-à-dire également une prophétesse).

narration d'Estraven.[8] Dans la mesure où ils se situent dans la continuité de l'intrigue, les chapitres narrés par Estraven renforcent l'impression d'une aventure immersive, tandis que les légendes récoltées par les Investigateurs — c'est-à-dire des non géthéniens — se situent dans un cadre général similaire à l'incipit, à savoir un récit de voyage. Notons également que Genly Ai illustre un autre aspect du protagoniste de la *fantasy* d'immersion, au lieu de se laisser diriger par un guide, il choisit lui-même ce qui l'intéresse.[9] Ce positionnement diminue grandement l'autorité du guide, et créé un cadre indépendant pour la croissance de savoir du protagoniste. En conséquence, et puisque sa mission relève de la politique inter-planétaire, ce narrateur n'a aucune raison de se pencher en détail sur le phénomène fantastique appelé *kemmer* — l'androgynie.

Ainsi, lorsque Genly Ai décrit la parade qui donne son titre au premier chapitre, il le fait comme « quelqu'un intéressé par son environnement mais qui connait déjà ce qu'il voit » (Menldesohn 2008, 78), sans souligner la différence fondamentale qui le sépare des autres personnes présentes. Au contraire, la différence qu'il identifie pour le lecteur, et qui le met mal à l'aise, est sa taille : « I'm not much taller than the Gethenian norm, but the difference is most noticeable in a crowd. […] I craved to be like everybody else » (*The Left Hand of Darkness,* 8). Le co-texte gauche (« taller than ») conduit le lecteur à comprendre « like everybody else » comme *the same size as everybody else*, la différence d'ordre fantastique est donc parfaitement éclipsée, comme si elle était devenue ordinaire et triviale pour le narrateur.

Cette attitude masque des choix de traduction intra-diégétique quant à la façon de retranscrire en anglais des termes fantastiques adaptés à la description de la société géthénienne.

---

[8] Les chapitres 2, 4, 9, 12, et 17 — qui sont courts — sont dédiés aux contes et mythes recueillis par les Investigateurs. Les chapitres 6, 11, 14, et 16 — qui sont de longueur normale — sont racontés par la voix d'Estraven ; ils sont donc immersifs puisqu'Estraven lui-même est androgyne et géthénien.

[9] Voir par exemple « It's nothing to do with me in any case » (*The Left Hand of Darkness,* 6) ou encore « [local politics] were of no interest to me » (15), en réaction aux tentatives des ministres de Karhide de l'immiscer dans leurs intrigues.

1.2.1.2. Problèmes de xéno-linguistiques

Alors qu'il décrit les différents participants de la parade, Geny Ai utilise d'abord des noms parfaitement neutres tels que « merchants, potentates, and artisans » (3). L'énumération de titres officiels qui suit (« lords, mayors and representatives » 3) prolonge cette ambivalence, et ce, malgré la domination historique du masculin dans la politique du monde du fauteuil, et peut-être même grâce à elle, puisque le lecteur est habitué à ce que ces titres ne soient plus exclusifs — ainsi une femme peut siéger à la chambre des Lords, même si le titre *Lord* est sémantiquement masculin. Tout un courant de la linguistique considère d'ailleurs le masculin comme un genre en réalité neutre. Dominique Wittig argumente ainsi dans *The Straight Mind* : « there are not two genders. There is only one: the feminine, the "masculine" not being a gender. For the masculine is not the masculine but the general » (cité dans Ayres 1995, pas de pagination). Cette position, qui, pour la langue française, est aussi celle de l'Académie, est éclairante.[10] En effet, si l'on considère le masculin non pas comme un genre spécifique mais comme une forme générale, non marquée, on comprend mieux la manière dont le narrateur de *The Left Hand of Darkness* réussit à maintenir une ambiguïté formelle alors même que le lecteur associe en priorité « lord » et « king » à des humains mâles.[11]

En outre, en concentrant la description sur la magnificence de la parade, le narrateur repousse le besoin d'utiliser des termes plus spécifiques et individuels. Ainsi l'usage du singulier reste en souffrance, tandis que la description se maintient au niveau d'un pluriel neutre, marqué par le pronom *they*, aussi longtemps que possible. De même, la répétition de la périphrase « the person on my left » (*The Left Hand of Darkness*, 4) contribue à repousser encore l'utilisation du pronom singulier — c'est à dire, du pronom genré. Bien entendu, cet exercice est facilité par la nature même de la langue anglaise, puisque les articles y sont neutres, même au singulier. Ainsi, le groupe nominal « a stocky, dark Karhider » (4) est

---

[10] « Le français connaît deux genres, traditionnellement dénommés « masculin » et « féminin ». Ces vocables hérités de l'ancienne grammaire sont impropres. Le seul moyen satisfaisant de définir les genres du français eu égard à leur fonctionnement réel consiste à les distinguer en genres respectivement marqué et non marqué ». George Dumézil et Claude Lévi-Strauss, « Féminisation des titres et des fonctions » *Déclaration de l'Académie française*, 14 juin 1984.

[11] Ces effets de redéfinition de mots sémantiquement genrés n'est pas unique dans l'œuvre de Le Guin. Voir par exemple la réponse donnée par un guerrier affranchi lorsqu'on lui demande ce qu'il veut être : « "A wife! […] I want to be a mother," [the man said. …] / "You can't bear a child," [the stranger] said gently. / "No, but I can mother one!" ». Ursula K. Le Guin, « The Matter of Seggri », 192.

nécessairement masculin ou féminin en français.[12] Ce recours au discours ornemental à des fins rhétoriques — en l'occurrence, un maintien de la narration, et donc du monde fantastique, dans l'ambivalence des genres — est typique de la stratégie immersive (Mendlesohn 2008, 59). Y compris lorsque le narrateur commence à utiliser des termes effectivement masculins — que ce soit sémantiquement comme avec le nom « men » (3) ou grammaticalement comme c'est le cas des pronoms « his » (3) et « he » (4) — le narrateur ne commente pas immédiatement son manque d'exactitude langagière. En effet, la stratégie immersive a pour but de « banaliser le fantastique au point d'effacer tout indice qu'il ne s'agit pas d'un roman "mimétique" » (Mendlesohn 2008, 75).[13] En contrepartie, quand le narrateur se résout finalement à faire une remarque linguistique, il se contente d'activer la possibilité d'une inadéquation en énonçant une règle de base : « *man* I must say, having said *he* and *his* » (souligné dans l'original, *The Left Hand of Darkness,* 5). L'évidence extrême de la causalité énoncée par Genly Ai a pour conséquence paradoxale de rendre étrange ce qui est normalement du domaine du familier — encore un outil typique de la *fantasy* d'immersion. Cependant, tout explication du fantastique est reportée. Qui pis est, lorsque l'explication vient finalement, elle reste purement linguistique :

> "[That's] a person from Cime, a female." I had to use the word that Gethenians would apply only to a person in the culminant phase of kemmer, the alternative being the word for a female animal. (*The Left Hand of Darkness,* 36)

Ici, Genly Ai explique le choix qu'il opère entre deux termes d'une langue fantastique — [personne dans la phase culminante du *kemmer*] et [animal femelle] — qu'il définit en prenant pour acquis la compréhension du mot *kemmer* (que le lecteur ne peut pourtant pas comprendre à ce stade). Cependant, il évite toute mention du mot anglais qu'il cherche à traduire, *woman*, qui constituerait pourtant le point de référence du lecteur. Sans cet ancrage dans le domaine effectivement connu par le lecteur, l'explication n'en est pas une, car sa prémisse implicite reste incompréhensible pour le lecteur. Puisque Ursula Le Guin a fait le

---

[12] Les problèmes spécifiques de traduction que pose l'ouverture de *The Left Hand of Darkness,* bien qu'extrêmement intéressants, nous écarteraient de notre sujet. Ils sont abordés plus en détails dans Florent Hebert, « A left-handed translation — Is gender necessary? Third round », *Mars, Venus and Gethen*, mémoire de master, 2010 : v-xx.

[13] « casualizing the fantastic to such an extent that there is no hint that this is not a "mimetic" novel » (Mendlesohn 2008, 75).

choix de se restreindre à l'usage de l'anglais normatif, plutôt que de créer un pronom androgyne ou d'utiliser la forme *they* dans son sens ambivalent,[14] le narrateur ne peut faire autrement que de se référer à l'androgynie des géthéniens au travers de ces remarques nonchalantes. La tâche de laisser entrevoir le fantastique tout en le banalisant est tout de même relayée par des néologismes fantastiques, en l'occurrence le mot *kemmer* et ses dérivés, tels que « a kemmering » (époux ou amant), ou encore « to vow kemmering » (union proche du mariage). L'introduction de ces termes suit le schéma immersif typique, à savoir un renversement du flux informationnel fondé sur le pré-supposé que le lecteur et le protagoniste partagent la même encyclopédie de connaissances. La première mention du mot « kemmer » restreint peu les interprétations possibles : « a young couple stood talking. […] They were in the first phase of kemmer » (10). La pression co-textuelle de « couple » encourage le lecteur à activer des scénarios communs liés aux relations romantiques ou sexuelles, et cette activation est renforcé par la mention de « Harmes, kemmering bien aimé de… » (*The Left Hand of Darkness,* 11).[15] La redondance de l'information est rendue nécessaire par la subtilité du procédé. En effet, en raison même de la nonchalance avec laquelle l'information est donnée, il n'est pas possible de souligner son importance autrement que par la répétition. En d'autres termes, les discours descriptif et argumentatif sont à tel point entremêlés que la redondance est l'unique signe alertant le lecteur que parmi les néologismes fantastiques *kemmer* est central dans l'intrigue, mais pas *ansible*.[16] Ainsi, tandis que certains scénarios sont activés et d'autres narcotisés, le concept de *kemmer* se précise. Par exemple, l'expression « even in a bisexual society », qui permet de présenter Gethen comme n'étant pas, justement, une société bisexuelle, établit un lien avec le *kemmer via* la sexualité — lien distant, puisque le terme est absent du co-texte immédiat. C'est encore le lien avec la sexualité qui permet d'ajouter la composante physiologique à l'élément social :

---

[14] Le Guin explique son refus d'alourdir le texte par l'usage de *they* pour désigner Estraven dans son essai « Is Gender Necessary? Redux » (*The Language of the Night,* 135-147). De plus, dans l'introduction de *Planet of Exile* (1978), elle parle spécifiquement du besoin de « reconstruire sa langue maternelle » afin de décrire « l'être et le faire féminin » (rpt. dans *The Language of the Night*, 119). Dans *The Left Hand of Darkness,* elle se refuse néanmoins à actualiser le pronom fantastique que le texte sous-entend.

[15] « Harmes, beloved kemmering of [an ancient king] » (*The Left Hand of Darkness,* 11).

[16] En l'absence de vaisseau à vitesse supra-luminique (*FTL ships*) dans l'univers diégétique, l'*ansible* est bien entendu indispensable à l'alliance inter-stellaire qui motive le voyage de Genly Ai, mais son rôle concret dans l'intrigue est minime.

> "Gethenian sexual physiology, so far as we yet know, is unique among human beings."
> "So all of them, out on these other planets, are in permanent kemmer? A society of perverts?" (*The Left Hand of Darkness,* 36)

On remarque cependant que la mention du *kemmer* dans la réponse du souverain densifie le réseau d'associations entre ce terme fantastique et la sexualité en tant que phénomène social et physiologique. Même si l'on considère les chapitres intercalaires, le procédé d'immersion n'est pas interrompu tandis que le terme de *kemmer* se précise progressivement. Ce n'est donc qu'à l'ouverture du chapitre cinq que le narrateur (toujours Genly Ai à ce stade) énonce explicitement la particularité des géthéniens :

> Cultural shock was nothing much compared to the biological shock I suffered as a human male among beings who were five-sixths of the time, hermaphroditic neuters (*The Left Hand of Darkness,* 48)

Outre la première preuve de la masculinité de Genly Ai, ce passage fournit un début d'explication sur la physiologie des géthéniens, sans rompre l'immersion néanmoins, puisque le narrateur se concentre sur son propre sentiment de solitude au lieu de se complaire en détails scientifiques. Ces détails sur le phénomène du *kemmer* ne sont finalement fournis qu'au chapitre suivant, à l'occasion d'une rupture de style. En effet, le narrateur est un « Investigateur » qui découvre Gethen et pour qui le *kemmer* est sujet de fascination. Il faut bien comprendre que le délai informationnel n'est pas tant un outil pour la création du suspens, mais précisément un refus de cette fascination étrangère. L'omission volontaire d'informations devient ainsi le signe que ces informations sont parfaitement ordinaires pour le narrateur.

De plus, Mendlesohn remarque que la *fantasy* d'immersion a généralement pour décor la ville (Mendlesohn 2008, 89), et ce constat peut s'appliquer dans une certaine mesure à *The Left Hand of Darkness.* En effet, alors que Genly Ai quitte la capitale de Karhide, les stratégies qu'il emploie pour décrire le monde changent et se rapprochent de la rhétorique du portail-quête (il apprend et découvre en même temps que son lecteur). Cependant, son attitude vis-à-vis de l'androgynie, elle, est immune à ce changement. Comme nous venons de

le montrer, il maintient l'apparence d'une immersion dans ce monde.[17] Ce choix rhétorique handicape fortement la croissance d'autorité de son guide, Estraven, mais s'avère être une illusion. En effet, nous allons montrer que dès le début, le côté féminin des androgynes est systématiquement ressenti par Genly Ai comme une intrusion fantastique.

[17] Cette stratégie générale ne souffre pas réellement des rares occurrences où Genly Ai reconnaît sa propre aliénation : « I was still far from seeing the people of the planet through their own eyes » (*The Left Hand of Darkness,* 11).

1.2.2. L'androgynie comme intrusion

1.2.2.1. Répulsion

Malgré la prétendue immersion de Genly Ai, son attitude vis-à-vis de la féminité des géthéniens peut être associée au schéma de la *fantasy* intrusive, avec un répulsion initiale, puis la construction progressive d'une intimité, jusqu'à l'acceptation finale de leur nature. Ce mouvement de répulsion est particulièrement évident dans l'association systématique que Genly Ai établit entre ce qui lui déplaît chez les géthéniens et la féminité. Ainsi, le concept social de *shifgrethor*, la fierté pointilleuse qui régit les rapports des géthéniens entre eux, n'est pas interprété comme un élément de la culture étrangère et fantastique, mais plus souvent comme un goût efféminé pour l'intrigue (« effeminate intrigue » *The Left Hand of Darkness,* 8, ou encore « effeminate deviousness » 14). Plus précisément, quand elle prend la forme de clichés sexistes, l'attitude de Genly Ai est plus proche de l'agacement que de la répulsion, comme on peut le voir dans cette description de sa logeuse :

> I thought of him as my landlady, for he had fat buttocks that wagged as he walked, and a soft fat face, and a prying, spying, ignoble, kindly nature. […] so feminine in looks and manners that I once asked him how many children he had. (48)

On remarque immédiatement la syllepse grammaticale qui unit le féminin de « landady » — qui correspond au ressenti du narrateur — et le pronom masculin *he* — qu'il tente d'utiliser comme un pronom non marqué, comme nous l'avons vu. Cette étiquette féminine se veut justifiée par des critères sociaux tout autant que physiques (« so feminine in looks and manners »). Force est néanmoins de constater que ces critères sont dominés par une connotation péjorative. Au caractère, la logeuse-logeur est certes gentille, mais aussi curieuse à l'excès, indiscrète et tout simplement ignoble (« a prying, spying, ignoble, kindly nature »). Quant au physique, la répétition de « fat » fait oublier les connotations positives de « soft », de manière à ne laisser que l'impression de mollesse. C'est donc sur des critères négatifs que le narrateur identifie certains androgynes comme féminins.

Cette attitude est encore plus frappante lorsque les clichés positifs associés au féminin sont explicitement niés, comme c'est le cas dans la description des gardes de la Ferme Volontaire : « [they were] to my eyes effeminate — not in the sense of delicacy, etc., but in just the opposite sense: a gross, bland fleshiness, a bovinity without point or edge » (176). Ici,

le rejet de la féminité des androgynes va jusqu'à la déshumanisation (« bovinity »). De plus l'adjectif « gross » marque beaucoup plus clairement la répulsion que l'adjectif « fat », qui décrivait la même caractéristique chez sa « logeuse » (48). Ce type d'attitude se retrouve très tard dans la diégèse, jusqu'à la traversée de la banquise, pendant laquelle Genly Ai réaffirme avec amertume sa supériorité musculaire et masculine à l'occasion de son attelage à la luge avec Estraven : « I was galled by his patronizing. He was […] built more like a woman than a man » (219). Le narrateur effectue ici sa seule critique purement physique (par opposition à la paire physique et morale des exemples précédents), et elle naît explicitement de son sentiment d'infériorité (« I was galled by his patronizing »). De plus, il convient de souligner que cette critique n'a de sens que parce qu'il considère les androgynes d'abord comme des hommes. Ainsi, il ne s'agit pas d'un jugement sur les femmes ou la féminité, mais bien sur les hommes efféminés. En effet, dans les occasions où Genly Ai n'est pas dégoûté mais plutôt charmé par la féminité des géthéniens, il change alors de manière de les désigner et utilise le mot « femme ».[18] Cette nuance est exposée rationnellement lors de son dîner avec Estraven dès le premier chapitre :

> Estraven's performance had been womanly, all charm and tact and lack of substance, specious and adroit. Was it in fact perhaps this soft supple femininity that I disliked and distrusted in him? For it was impossible to think of him as a woman […] and yet whenever I thought of him as a man I felt a sense of falseness, of imposture: in him, or in my own attitude towards him? (*The Left Hand of Darkness*, 12)

Ce passage identifie précisément la source de sa répulsion comme n'étant pas la féminité en soi, mais plutôt l'étrangeté, la fausseté (« falseness ») de la féminité chez un homme. À ce titre, et malgré une rhétorique en apparence misogyne, l'attitude de Genly Ai ne peut être pleinement comprise que dans son contexte fantastique : il ne s'agit pas de l'attitude d'un homme face à une femme, mais d'un être ordinaire face à l'intrusion fantastique dans un corps qui semble familier. Bien sûr, le narrateur sait, rationnellement, que les géthéniens sont androgynes, et il a lu les rapports scientifiques des Investigateurs sur leur physiologie particulière. Rappelons néanmoins que le chapitre 7, narré par la voix d'un Investigateur (qui s'avère être une Investigatrice, *The Left Hand of Darkness,* 96), établit une distinction

[18] Exception à cette règle, Genly Ai utilise également le mot femme pour décrire le rire hystérique du souverain : « [he] laughed shrilly like an angry woman pretending to be amused » (*The Left Hand of Darkness,* 31).

explicite entre la compréhension du *kemmer* en tant que phénomène scientifique et, d'une part, la compréhension de ses conséquences sociales, et, d'autre part, l'acceptation viscérale de l'androgynie : « But the very use of the pronoun [he] in my thoughts leads me continually to forget that the Karhider I am with is not a man, but a manwoman » (94). Il y a donc réellement un décalage entre la raison de Genly Ai, qui ne peut s'empêcher de considérer son guide comme un *he*, et la dualité qu'il ressent et qui lui rappelle qu'Estraven est un *s/he*. C'est ce décalage entre raison et sentiments qui est un des éléments typiques de la *fantasy* d'intrusion. Il a pour conséquence une impossibilité à recevoir l'information transmise par le guide androgyne (« I had not wanted to give my trust, my friendship to a man who was a woman » 249). Derrière la façade immersive, le retranchement du narrateur dans la rhétorique de l'intrusion freine donc la croissance de savoir du protagoniste tout autant que l'avénement de l'autorité de son guide.

De plus, on remarque que c'est régulièrement au travers des sens, et en particulier de l'ouïe, que le côté féminin des géthéniens se rappelle à Genly Ai. À ce titre, l'insistance sur les voix et leur ton est révélatrice et confirme la conviction de Mendlesohn que l'intrusion est « la *fantasy* de l'auditif » (« fantasy of the aural », Mendlesohn 2008, 117). Contrairement à la répulsion que nous avons mise en évidence, l'attitude de Genly Ai vis-à-vis des voix n'est pas nécessairement négative, alors qu'il reste très conscient de leur ambivalence : « His voice was soft and rather resonant but not deep, scarcely a man's voice, but scarcely a woman's either » (12).[19] La perplexité du narrateur se traduit ici par une définition par exclusion (« scarcely a man's voice, but scarcely a woman's either »). Ce double déni signale le rejet de l'androgynie, même lorsqu'il n'y a pas de répulsion proprement dite de la part du protagoniste.

Même si Genly Ai décrit rarement l'apparence des géthéniens comme étant féminine, lorsqu'une telle ressemblance s'impose à lui, il la ressent fortement comme une intrusion fantastique. C'est particulièrement le cas dans les « hallucinations visuelles et tactiles » (« hallucinations of sight and touch » 65) qui sont les prémices de sa vision du

[19] Voir aussi plus loin dans le texte : « His voice, when he spoke very softly, as now, did have much the timbre of a woman's voice, husky and unresonant » (*The Left Hand of Darkness,* 275).

Tisseur Faxe en tant que femme : « gaping pits with ragged lips, vaginas, wounds, hellmouths… » (65). Ces métamorphoses du sexe féminin, rendues transparentes par l'emploi de « vaginas » — et par l'avertissement « sexually charged » dans le co-texte gauche (65) — renvoient toutes à des connotations péjoratives et signalent une gradation de l'horrible qui va de « ragged » à « hellmouth ». L'énonciation de la prophétie coïncide pour Genly Ai avec la révélation de Faxe en figure mariale : « a woman, a woman dressed in light [who] screamed aloud in terror and in pain » (65). Sans aller jusqu'à parler de paraphrase biblique, on peut souligner ici le parallèle appuyé avec une autre vision prophétique, l'Apocalypse selon Saint Jean :

> And there appeared a great wonder in heaven; *a woman clothed with the sun*, and the moon under her feet, and upon her head a crown of twelve stars.
> And she being with child *cried*, travailing in birth, and *pained* to be delivered » (je souligne, *Revelation* 12.1-2)

Bien entendu, le parallèle n'est pas total,[20] mais la proximité avec le texte biblique procure une dimension mythique et mystique à l'expérience que vit Genly Ai. La valeur de la raison est donc diminuée au profit des sens et des émotions. La tradition catholique qui identifie Marie dans la femme de l'Apocalypse redouble donc l'association de Faxe la Tisseuse avec la figure pythique, puisque, dans le monde du fauteuil, les apparitions (ou apparitions supposées) de la Vierge sont l'occasion de révélations prophétiques.[21] De plus, et bien qu'il ne faille pas confondre un outil littéraire (la rhétorique de l'intrusion) avec une expérience du monde du fauteuil (la vision miraculeuse octroyée au croyant), les deux cas sont caractérisés par une rupture de l'ordre naturel. Ainsi, pour profiter du savoir de son guide, Genly Ai doit d'abord réussir à établir un pont par delà cette rupture.

[20] Il manque à Faxe la couronne d'étoiles et il/elle est armé/e d'une épée absente du texte de Saint Jean.

[21] On pense par exemple à l'apparition de Fátima et aux Trois Secrets.

1.2.2.2. Intimité

Le chemin de l'Envoyé vers l'acceptation de la nature fantastique de son guide passe donc par la construction d'une intimité. En parallèle de la relation de confiance qui unit Genly Ai et Estraven, cette intimité s'affirme également comme une relation physique, avec la réalisation du narrateur principal face au corps fantastique nu : « I saw him now defenseless and half naked in a colder light, and for the first time saw him as he was » (*The Left Hand of Darkness,* 201). En l'absence d'explication sur le sens de cette dernière proposition, le lecteur se retrouve face à un nœud participatif qui entremêle trois interprétations possibles que le texte se garde de hiérarchiser. Le mouvement général de la rhétorique de l'intrusion — qui glisse de la répulsion à l'intimité — encourage le lecteur à comprendre « saw him as he was » comme *saw him as an androgyne*. En revanche, le contexte immédiat l'incite également à activer des scénarios communs sur les politiciens en disgrâce ; ainsi voir Estraven « comme il était » serait le voir démuni (« defenseless ») et privé du pouvoir d'un premier ministre, malgré l'autorité qu'il conserve sur Genly Ai. Une troisième interprétation, plus terre-à-terre, serait de considérer que le narrateur voit pour la première fois son guide sans ses lourds habits d'hiver, à demi nu. Bien entendu, ces trois interprétations sont prégnantes dans le texte et ne s'excluent pas mutuellement.[22] Cependant, il convient de souligner que le terme « half naked » relaie le mouvement de la rhétorique de l'intrusion vers l'intimité et créé une forme de latence.

Ces deux caractéristiques de l'intrusion, intimité et latence, se combinent lors de la traversée de la banquise pour construire la tension sexuelle entre les deux protagonistes.[23] Le premier indice d'une latence spécifiquement sexuelle naît du sentiment de solitude et de frustration de Genly Ai, qui éclate lorsqu'Estraven lui demande de s'adresser à lui par son nom de domaine.

"Who uses first names?"

---

[22] À ce stade de la lecture, le texte demeure effectivement vague. Notons cependant que la première hypothèse (voir Estraven en tant qu'androgyne) semble confirmée (ou en tout cas renforcée) dans un chapitre ultérieur, lorsque Genly Ai déclare qu'il voit Estraven à nouveau (« again ») comme homme et femme à la fois (249).

[23] Voir la remarque de Farah Mendlesohn sur la sexualité dans le domaine de la *fantasy* d'intrusion : « Over and over we have seen how important sexuality and intimacy is to the intrusion fantasy, but we have also seen the way that latency is constructed in part through a holding back, a denial of sexuality » (Mendlesohn 2008, 176).

> "Hearth-brothers, or friends," [Estraven] said, and saying it was remote, out of reach. […] Cooled, I climbed into my fur bag. […]
> A friend. What is a friend in a world where any friend may be a lover at a new phase of the moon? Not I, locked into my virility: no friend to Therem Harth, or any other of his race. Neither man nor woman, neither and both, […] they were no flesh of mine, no friends, no love between us. (*The Left Hand of Darkness*, 213-214)

Dans ce passage, le rejet de l'amitié (les amis utilisent le prénom, tandis que Genly Ai doit se contenter du nom du domaine) est considéré par le narrateur comme découlant de l'absence de potentielles relations sexuelles entre lui-même et Therem Harth rem ir Estraven. Il s'agit de l'interprétation du narrateur, mais le lecteur n'est pas forcé de l'accepter. En effet, en terme de réception, l'élément important est la redéfinition, effectuée par Genly Ai, du terme ami comme amant potentiel dans le contexte géthénien (« What is a friend in a world where any friend may be a lover? »). Bien entendu, l'insistance de Genly Ai sur l'impossibilité de relations sexuelles avec Estraven (« no flesh of mine […] no love ») a l'effet inverse de son propos, et ce scénario est rendu plus prégnant à défaut d'être plus probable. De plus, la latence ainsi créée est approfondie par l'intense frustration que transmettent les adjectifs « cooled » — qui sous-entend que le narrateur était chaud une seconde plus tôt — et « locked » — puisque Genly Ai ne peut se sentir enfermé que s'il souhaite s'échapper.[24]

Dans la mesure où elle est mélangée avec la nonchalance de la rhétorique immersive, la latence n'est pas omniprésente dans le roman, et sans des réactivations régulières, elle s'effacerait. Ainsi, alors que le ton de « Estraven thawed [my eye lid] open with breath and tongue » (244) se veut détaché, l'incident est très intime et objectivement sensuel. C'est encore avec détachement et un ton presque scientifique que Genly Ai aborde finalement de façon explicite la possibilité d'un rapport sexuel entre les androgynes géthéniens et ses semblables (« Gethenian double-sexed and Hainishnorm one-sexed human beings », 247-8). Avec cette reconnaissance, la tension sexuelle atteint son point culminant, sans jamais être assouvie, puisque les deux protagonistes ne passent pas à l'acte : « [we] proved nothing except perhaps a rather subtler point » (248). Considérée d'un point de vue strictement

[24] Notons également que, malgré son mode immersif pur, la narration d'Estraven ne rompt pas avec cette sexualité latente. Au contraire, la description du *kemmer* à la première personne la rend plus explicite : *«* my extreme physical awareness of him was rather hard to ignore » (*The Left Hand of Darkness,* 232).

physique, l'intimité entre les deux narrateurs suit le schéma de latence et d'escalade typique de la *fantasy* d'intrusion (Mendlesohn 2008, 115) et peut se résumer simplement ; d'un dîner politique chez Estraven au début du roman, la relation des personnages évolue jusqu'à ce qu'ils se réchauffent l'un contre l'autre sous la tente (« [lying] right together for warmth » (282).[25]

Cependant, l'intimité physique n'est que le reflet (et d'une certaine manière, la conséquence pratique) de l'acceptation progressive par Genly Ai de son attirance et même de sa fascination pour la féminité des géthéniens — fascination que la rhétorique de l'immersion tend à nier et que la rhétorique de l'intrusion chercher à refouler. Ainsi, lorsque la répulsion cède le pas à l'attirance reconnue, Genly Ai passe d'une perspective des géthéniens en tant qu'hommes efféminés à une vision d'eux comme des femmes ou des êtres humains. Afin de ne pas limiter cette reconnaissance au seul Estraven, l'auteur a recours à des personnages secondaires. Ainsi, Genly Ai compare-t-il d'abord un jeune Devin à une jeune fille gracieuse (« graceful as a girl » 57). Il abandonne cependant la réserve que procure la comparaison (« as a girl ») pour décrire le Tisseur Faxe comme « une femme armée de lumière » (66).[26] Cette description méliorative enfle rapidement jusqu'à la fascination : « one of the most beautiful human faces I ever saw » (67). Outre le superlatif (« most beautiful »), c'est l'utilisation de l'adjectif « human » qui attire l'attention ici, puisque le narrateur reconnaît au personnage sa part d'ambiguïté. C'est cette reconnaissance qui permet une tentative d'intimité ; Genly Ai propose à Faxe de lui enseigner la télépathie, mais celui-ci refuse. De même, le narrateur peut se laisser fasciner par l'un de ses ennemis — l'agent de la police

[25] Notons que ce n'est pas la première fois que Genly Ai se retrouve peau à peau avec des géthéniens. Lors du trajet vers la Ferme Volontaire, les prisonniers, nus, se serrent les uns contre les autres. Il n'y a cependant pas de réelle intimité, en raison de la position (debout), du nombre, et du manque de lien social : « Despite our crowdedness and our huddling together nights, we in the trucks were remote from one another » (*The Left Hand of Darkness,* 170). Le jeune Orgota en *kemmer* essaie d'établir une forme d'intimité (ou en tout cas de promiscuité) avec Genly Ai qui évite soigneusement tout contact dès qu'il comprend ce qui se passe (171).

[26] « a woman armed in light » (*The Left Hand of Darkness*, 66). Le choix du traducteur officiel, « une femme vêtue d'une armure de lumière », diminue la symbolique du pouvoir que marque « armed » et présente la femme géthénienne en position défensive (*La main gauche de la nuit*, 82). Dans le texte original, l'armure est bien mentionnée, mais à la page précédente et accompagnée d'une épée (« an armored woman with a sword », *The Left Hand of Darkness*, 65).

secrète d'Orgoreyn[27] — mais c'est uniquement avec Estraven que l'intimité s'établit réellement jusqu'à ce muer en « amour profond » (249).

Genly Ai complète ainsi son voyage « du déni vers l'acceptation » (Mendleshon 2008, 115) et quitte le domaine de l'intrusion. Cette évolution se fait parallèlement à la croissance d'autorité du guide, Estraven, dont elle est la condition *sine qua non*. Outre les bénéfices pratiques que Genly Ai retire des conseils de son guide (survie sur la banquise et intuition politique), cette acceptation lui permet enfin d'appréhender pleinement l'androgynie des géthéniens. Il les décrit alors en soulignant le potentiel masculin et féminin des personnages sans plus établir de différence entre personnages positifs et négatifs. Ainsi, le roi est comparé à un homme et une femme dans la même phrase (« [he] looked like a woman who has lost her baby, like a man who has lost his son », 281), alors même que sa grossesse était auparavant sujet d'amusement pour Genly Ai (« The king was pregnant. I found this funny… » 99).

En conséquence, la dernière partie du roman voit une généralisation des termes neutres, tels que « person » et « human being », qui ne sont plus limités aux personnages que le narrateur admire. Ainsi, la phrase « a young, serious face, not a man's face and not a woman's, a human face » (296) ne connote aucun sentiment de la part de Genly Ai. De même, les qualités oxymoriques ne sont plus le déclenchement d'un rejet, comme le montre la description de son médecin : « a grave, maternal young fellow » (286). Il apparaît donc que l'acceptation de l'androgynie marque également la fin de la dichotomie pernicieuse entre hommes efféminés et belles femmes.

Les outils critiques fournis par Farah Mendlesohn ont permis ici de démontrer que la croissance d'autorité du guide fantastique reste conditionnée à un certain mode d'écriture et qu'une déviation de la rhétorique du portail-quête avait pour conséquence la subversion des rapports entre le protagoniste et son guide. Cependant, lorsque les deux personnages ne sont pas du même genre, cette attitude se rapproche d'une tentative de brider la croissance du non masculin, y compris lorsque le protagoniste se targue de son ouverture d'esprit (comme nous l'avons vu avec l'immersion trompeuse).

---

[27] Comme pour Faxe le Tisseur, l'utilisation du pronom masculin est contrebalancée par l'adjectif « human » pour éviter *man* ou *woman* : « He was a most extraordinarily handsome human being by any standards and as either sex, and I couldn't help staring at him » (*The Left Hand of Darkness*, 138).

1.3. Autorité et prophéties

Il convient maintenant d'analyser plus en détails le lien entre Élu prophétique et autorité, et en particulier les concepts de destin et prophéties qui sont des tropes de la fantasy. Nous nous attacherons donc à montrer l'importance d'une bonne interprétation des signes prophétiques et à mettre en lumière leur influence sur la construction de la légitimité de l'autorité. Ces réflexions nous conduiront à aborder le problème épineux du libre-arbitre et la façon dont la diminution de celui-ci peut se traduire par une perte de pouvoir individuel.

1.3.1. Différencier les formes de destin

1.3.1.1. Destin, providence et prédestination

Nous définirons ici le destin comme une volonté qui s'exprime dans le monde, dans le temps et dans l'histoire pour conduire les événements à certaines fins. Il faut encore distinguer les conceptions polythéistes et monothéistes du destin. Dans le premier cas — c'est-à-dire en Occident, principalement pour les Gréco-romains et pour les Scandinaves — le destin est une force aveugle qui ne laisse qu'une illusion de liberté et s'impose même aux dieux. Dans le second, on parlera plutôt de Providence, c'est-à-dire la volonté de Dieu, qui, elle, respecte le libre-arbitre. Malgré leurs divergences, ces deux aspects du destin offrent la possibilité d'une fin déterminée en amont, la prédestination.[1] Celle-ci ouvre la porte à une connaissance de l'avenir qui prend généralement la forme d'une prophétie. Il est important de souligner que la réciproque n'est pas vraie. Malgré la proximité des deux concepts, une prophétie n'implique pas nécessairement la reconnaissance du destin comme force agissant sur le monde ; là où l'une relève du savoir, l'autre est une forme de pouvoir.[2]

Les œuvres de notre corpus font toutes usage de ces concepts de façon plus ou moins centrale. Ainsi le rôle respectif d'Ivan, Lyra et Harry est annoncé par une prophétie. Dans *The Lord of the Rings* en revanche, ce n'est pas le cas de Frodo mais d'Aragorn, ce qui éloigne la prophétie du cœur de l'intrigue. De même dans *The Left Hand of Darkness*, la prophétie

[1] Le lien entre prédestination et libre-arbitre est un sujet épineux pour les théologiens. Calvin l'aborde dans son *Institution de la religion chrétienne* (voir en particulier livre III, chapitre 21 « De l'élection éternelle »). De même, C.S. Lewis, l'ami de Tolkien, l'illustre dans *Perelandra* : « Predestination and freedom were apparently identical » (127).

[2] Ainsi, si l'on présuppose une entité en dehors du temps, la connaissance de l'avenir lui est accessible sans qu'il y ait prédestination.

mentionne la mission de Genly Ai mais pas son rôle personnel, ce qui en réduit l'intensité émotionnelle. Plus que la répétition paresseuse d'un lieu commun de la littérature fantastique, cette omniprésence du destin pose le constat de la popularité continue d'un trope aux applications variées. Notons de plus que cet outil fantastique conserve tout son potentiel y compris lorsqu'il est utilisé de façon subversive — on pense par exemple à l'ouverture de *Owl's Moving Castle* de Diana Wynne Jones : « it is quite a misfortune to be born the eldest of three. Everyone knows you are the one who will fail first, and worst, if the three of you set out to seek your fortunes » (1). Comme pour le traitement caricatural du professeur Trelawney, l'humour et l'ironie ne sapent pas la notion de destin, mais en permettent une exploration originale.

Farah Mendlesohn remarque, au sujet de Harry Potter, que ces tropes sont utilisés pour justifier la réussite du héros, voire la hiérarchie intra-diégétique.[3] Son constat peut facilement être élargi à d'autres œuvres. Ainsi Aragorn fonde sa légitimité sur sa lignée (autorité traditionnelle) mais aussi et surtout sur les prophéties qu'il accomplit toutes une à une (autorité charismatique). Tout d'abord, il passe par les Chemins des Morts, après qu'Elrond lui a rappelé une ancienne prophétie :

> "Thus spoke Malbeth the Seer, in the days of Arvedui, last king at Fornost," said Aragorn: *Over the land there lies a long shadow,* […] *From the North shall he come, need shall drive him: / he shall pass the Door to the Paths of the Dead* ». (*The Return of the King*, 51)

La prophétie établit une liste de signes correspondant à la situation du personnage et qui permettent à Aragorn de s'y reconnaître, mais c'est son choix d'accomplir le dernier vers qui l'identifie réellement comme sujet de la prophétie. Il reçoit ensuite de son peuple le nom Pierre Elfique,[4] et fait acte de thaumaturgie. Remarquons tout de même qu'à proprement parler, la thaumaturgie comme trait distinctif du souverain légitime n'est pas d'abord introduite comme une prophétie mais comme un vieux proverbe : « For it is said in old lore: The hands of the king are the hands of a healer. And so the rightful king could ever be

[3] Farah Mendlesohn, « Crowing the King: Harry Potter and the Construction of Authority » 2002, pas de pagination.

[4] Ici la prophétie n'a pas de source clairement identifiée : « And they named him Elfstone, because of the green stone that he wore, and so the name which it was *foretold at his birth* that he should bear was chosen for him by his own people », je souligne, *The Return of the King*, 168.

known » (*The Return of the King*, 154). C'est Gandalf qui transforme le discours de Ioreth en prophétie en changeant le temps utilisé (« could be » devient « shall be ») : « Thus spake Ioreth, wise-woman of Gondor: *The hands of the king are the hands of a healer, and so the rightful king shall be known* » (*The Return of the King*, 157). Il convient également de souligner l'inclusion de la seconde proposition dans les italiques, de telle sorte que le commentaire de Ioreth n'est plus distingué du proverbe. La forme archaïque « spake » (au lieu de *spoke*) donne de plus l'idée trompeuse que la prophétie a été édictée longtemps auparavant.

De la même façon, Lyra dans *His Dark Materials* voit son autorité reconnue par les anges rebelles et leurs alliés (dont les sorcières) uniquement sur la base de la prophétie dont elle fait l'objet. Son mérite personnel n'entre pas en compte,[5] ni son don magique qui lui permet de lire l'aléthiomètre,[6] ni même sa naissance, puisqu'*in fine* son père s'en remet à elle également.[7] Il apparaît donc évident que les prophéties sont une source d'autorité importante au sein de l'univers fantastique.

Cependant, la question de savoir si la prédestination (non pas en tant que superstition[8] mais en tant que réalité empirique au sein de la diégèse) est effectivement un outil fantastique, est épineuse. D'une part certaines personnes peuvent lui accorder valeur de foi. Mais d'autre part, prédestination et prophétie semblent tous les deux antithétiques avec le concept de « cognition » cher à Darko Suvin,[9] ce qui pourrait avoir pour conséquence de créer une opposition radicale entre la prédestination et la branche méta-rationaliste de la *fantasy*. Cette opposition théorique ne résiste cependant pas à l'observation. En effet, un classique de la science fiction tel que *Dune* de Frank Herbert est explicitement conçu autour du concept même de destin — prophétie *fremen* de Muad'dib, avénement du *Kwisatz Haderach*, visions du futur *djihad* que Paul Atréides cherche à éviter. La prophétie concernant Muad'dib peut bien sûr être considérée comme de la superstition au sein même de

[5] En revanche l'ours Iorek lui obéit par reconnaissance envers l'aide qu'elle lui a apportée.

[6] En effet les gitans ne lui obéissent pas, même s'ils utilisent sa capacité à déchiffrer la boussole d'or.

[7] Son appartenance à la classe supérieure est en revanche une des bases de son autorité sur les enfants des rues à Oxford.

[8] On pense encore une fois au professeur Trelawney dans *Harry Potter* et au *Grim* (le « Sinistros ») qui est censé annoncer la mort prochaine de Harry dans *The Prisoner of Azkaban,*.

[9] Voir Introduction, iii. « Épistémologie fantastique ».

la diégèse, et les soi-disant « sorcières » du *Bene Gesserit* s'entourent d'ailleurs de superstition de façon calculée et délibérée. Cependant, la manipulation génétique inter-générationnelle par laquelle ce même *Bene Gesserit* cherche à créer un être parfait — le *Kwisatz Haderach* — correspond à une application très rationaliste et scientifique du destin. De plus, la tension qui existe entre le désir de vengeance de Paul Atréides et sa volonté d'éviter le futur djihadiste révélé par ses visions n'est pas différente de la lutte d'un héros grec contre son destin.

De même, la prédestination peut trouver sa place dans des œuvres de *fantasy* méta-rationaliste qui soulignent plus profondément la logique cognitive, au-delà de l'appartenance générique. L'explication la plus scientifique d'une prophétie est ainsi fournie par l'approche statisticienne de la psycho-histoire dans le cycle *Foundation* d'Isaac Asimov.[10] De même, Brian Attebery souligne le lien entre prédictions du futur et voyages dans le temps (Attebery 1992, 58). En effet, la connaissance mystique de l'avenir est remplacée par un voyage physique, dont les modalités et les conséquences font l'objet d'un développement méta-rationnel.[11] Dans notre corpus même, *The Left Hand of Darkness*, qui serait traditionnellement considéré comme de la science fiction, met d'ailleurs en scène des prophéties. Il apparaît ainsi que la prédestination peut être considérée comme une superstition, comme un élément non rationaliste (mais constaté empiriquement dans la diégèse), ou encore comme un élément méta-rationaliste. En revanche, si un doute subsiste sur la validité de cette prédestination, on sera alors dans du fantastique tel que l'entend Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1971) ou éventuellement dans de la *fantasy* liminale (Mendlesohn 2008).

Ce qui importe donc est la construction du monde diégétique par l'auteur et la façon dont prédestination et prophétie y sont intégrés. Deux éléments intrinsèquement similaires

---

[10] La rigueur scientifique vient ici de l'insistance sur l'incapacité de la psycho-histoire à prédire les actions individuelles, puisque les probabilités ne peuvent être appliquées pertinemment qu'à des grands nombres (en l'occurrence, à la population de l'empire galactique).

[11] Dans *Harry Potter*, les deux procédés soulèvent le même problème : la connaissance du futur doit-elle se transformer en autorité sur les autres ? Dans *The Prisoner of Azkaban*, le cas est soulevé explicitement : faut-il contacter son soi passé et l'avertir d'un danger ? La réponse du texte est intéressante parce qu'elle met en garde contre la rhétorique habituelle du portail-quête : le personnage passé n'a pas de raison de faire confiance à l'être du futur, soupçonné d'être un imposteur (292). La suprématie du jugement personnel est donc réaffirmé, même si le problème reste rhétorique.

pourront être interprétés de façon radicalement opposée, selon les modalités de leur intégration dans l'univers fantastique. Cette distinction peut être illustrée plus simplement par le passage des saisons, il est parfaitement ordinaire dans *The Lord of the Rings* et relève d'un rétrécissement de l'écart fantastique. De même, dans *The Left Hand of Darkness,* alors que le choix d'une planète en pleine ère glaciaire est fantastique, les saisons se succèdent de façon ordinaire. Dans *A Song of Ice and Fire* de George R. R. Martin, en revanche, l'écart s'élargit de telle sorte que le passage aléatoire des saisons relève du fantastique.

On comprend donc que si prédestination et prophétie doivent être considérés comme fantastiques, cela ne peut être que dans un contexte précis. L'interprétation et la reconnaissance de ce contexte, par le personnage et le lecteur, joue donc un rôle majeur

1.3.1.2. Interpréter les signes

Parmi les romans étudiées ici, les prophéties sont généralement énoncées par des personnages ayant un lien avec le fantastique plus fort que les autres. Ainsi les sorcières dans *His Dark Materials* et *Enchantment*, le professeur Trelawney qui entre en transe de façon inexpliquée, les ermites religieux de *The Left Hand of Darkness*, qui entrent en transe, eux, de façon délibérée, Malbeth le Voyant (*the Seeer*) dans *The Lord of the Rings*, tous se détachent du commun des mortels. D'autres éléments viennent renforcer la charge symbolique de ces prophéties et élargir l'écart fantastique. Ainsi, les sorcières qui prédisent à Katerina l'arrivée d'Ivan sont trois, et les véritables prédictions de Trelawney sont en vers, comme celles de Malbeth le Voyant, ce qui les démarquent du langage courant. On peut donc affirmer que dans les cinq œuvres étudiées, les prophéties relèvent effectivement du fantastique. En revanche, il nous faut établir une distinction entre ces prophéties, en tant qu'énonciations plus ou moins sibyllines de l'avenir, et les manifestations non verbales du destin ou de la Providence en tant que forces, qui peuvent être interprétées *a posteriori* par les personnages. Ainsi lorsque Frodo s'étonne de la coïncidence un peu forcée qui a amené Bilbo précisément au bon endroit au bon moment pour trouver l'Anneau perdu par Gollum, Gandalf récuse la notion de hasard :

> "It was the strangest thing in the whole history of the Ring so far: Bilbo's arrival just at that time, and putting his hand on it, blindly, in the dark.
> There was more than one power at work, Frodo. […] I can put it no plainer than by saying that Bilbo was *meant* to find the Ring, and *not* by its maker." (*The Fellowship of the Ring*, 73-4, souligné dans l'original).

Le superlatif « strangest » attire l'attention sur ce que le lecteur modèle fait semblant de ne pas voir à la lecture du *Hobbit*. Ainsi Gandalf souligne l'incongruité de la situation afin d'alerter le lecteur sur les limites de sa « suspension volontaire d'incrédulité ».[12] Si donc la coïncidence n'est plus une interprétation possible, le lecteur est forcé de réactiver des

[12] Il s'agit là d'une bonne illustration de la nuance entre le concept classique théorisé par Coleridge, *willing suspension of disbelief* — en vertu duquel le lecteur accepte volontairement des événements auxquels il ne peut croire — et la « croyance secondaire » (*secondary belief*), qu'évoque Tolkien dans *On Fairy Stories* et qui se veut un terme plus précis que le premier, voire une forme plus accomplie : « this suspension of disbelief is a substitute for the genuine thing » (37). *c.f.* chapitre XIV de la *Biographia Literaria* de S. T. Coleridge : « to 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 » (95).

possibilités jusque là narcotisées. Pour aider le lecteur à effectuer un tri parmi les éventuelles forces à l'œuvre, Gandalf élimine Sauron (« not by its maker »), mais ne donne aucune autre précision, laissant cette puissance mystérieuse dans l'anonymat de la voix passive (« was meant »). C'est précisément ce flou énonciatif qui distingue cette expression de la prédestination de ses manifestations verbales. Là où les prophéties sont liées à un personnage fortement associé au fantastique, ce type de prédestination laisse le lecteur remplir les blancs du texte. Or, à ce stade de la lecture, Sauron est la seule option fantastique connue du lecteur pouvant correspondre au paradigme [entité manipulant la destinée des mortels]. Le nom d'Elbereth n'apparaît que deux chapitres plus loin, et les autres *Valar* ne sont mentionnés pour la première fois que beaucoup plus tard, dans le livre quatre.[13] Par conséquent, et en l'absence de scénarios fantastiques disponibles, le lecteur déduit qu'il a affaire à une restriction de l'écart fantastique, ce qui le conduit à activer des scénarios communs religieux. Jusqu'à la possible explicitation d'un de ces scénarios, ils doivent être considérés comme n'étant que marginalement fantastiques, et il sera plus approprié de parler de providence.[14]

Par un procédé similaire, le narrateur de *Enchantment* souligne l'incongruité de la coïncidence sans proposer de responsable :

> "That note was it? We accidentally left it on the plane, so it was there for you to find?" [asked Katerina].
> "Accidentally," said Ivan wryly.
> She understood, and asked the question that was also on his mind. "Who sent it?"
> "I don't know," said Ivan. (*Enchantment*, 404).

Comme dans la conversation de Gandalf et Frodo, l'accent est mis sur l'impossibilité de maintenir la suspension d'incrédulité et sur la nécessité d'une véritable croyance secondaire. L'activation du polythéisme et des dieux divers comme puissances agissant sur le monde offre des réponses fantastiques à la question de Katerina (« Who sent it? »).

---

[13] Rappelons que nous considérons la réception du texte tel que l'a écrit Tolkien, c'est-à-dire après le *Hobbit*, mais avant la publication du *Silmarillion*. Une lecture chronologique de ces trois œuvres en change nécessairement la réception.

[14] Par opposition, le destin qui guide Frodo et Sam vers un ruisseau au Mordor est explicitement attribué à Galadriel : « if only the Lady could see us or hear us, I'd say to her: "Your Ladyship, all we want is light and water" […] "If I ever see the Lady, I will tell her!" he cried. "Light and now water!" » (*The Return of the King,* 229 et 232). De même, dans le *Silmarillion*, l'histoire de Túrin Turambar (« Maître du Destin ») met en scène un homme au prise avec son destin, qui n'est pas une force anonyme, mais la manifestation de la volonté de Morgoth, un *vala*.

Cependant, les différents dieux rencontrés ne sont pas responsables de ce message,[15] tandis que contrairement au *Seigneur des Anneaux*, les religions monothéistes du monde du fauteuil sont également présentes. Par un cheminement légèrement différent, la voie est donc également ouverte à l'activation de scénarios religieux. Notons également que contrairement aux prophéties, le travail interprétatif intervient *a posteriori*.

De la même façon, la survie de Harry contre toute attente devient l'objet d'un débat sur le hasard et la chance entre le héros et Voldemort. Pour le Seigneur Ténébreux, Harry ne doit sa survie qu'à Dumbledore et à une série de hasards (« the boy who has survived by accident, and because Dumbledore was pulling the strings? », *The Deathly Hallows*, 591). Sans nier l'importance des machinations du directeur, le héros s'élève vivement contre la notion même de hasard, comme le montre l'anaphore du mot « accident » :

> "Accident, was it, when my mother died to save me?" asked Harry. […] "Accident, when I decided to fight in that graveyard? Accident, that I didn't defend myself tonight, and still survived, and returned to fight again?" (591)

Notons en outre que les verbes qu'utilise Harry ici sont des verbes qui soulignent l'agence du sujet. « I decided » insiste ainsi sur le choix de combattre. De plus, alors que la réaction instinctive de tout être vivant est de se défendre, dans ce dernier tome, Harry ne le fait pas. Paradoxalement, la négation « didn't defend » met donc l'emphase sur le choix du sujet et confirme son statut d'agent. De même, la passivité du verbe *to die* est corrigée par la construction [*to die TO* + infinitif] qui marque le but et la volonté. À la notion de hasard, Harry oppose donc le choix individuel. On notera tout de même que ce passage implique une certaine manipulation du lecteur. En effet, au cours de cet échange, la suite d'événements qui amène Harry à devenir maître de « la baguette la plus dangereuse au monde » (*The Deathly Hallows*, 395), alors qu'il a renoncé à l'acquérir, est expliquée en détails sans jamais être justifiée. L'insistance sur l'enchaînement logique et les longues explications (quatre pages) contribuent à approfondir la négation du hasard comme facteur pertinent. De plus, et comme le confirme le titre du chapitre (« The flaw in the plan »), Voldemort et Harry refusent tous deux de voir dans ces événements le succès d'un plan magistral de Dumbledore :

> "Dumbledore's last plan went wrong, Harry Potter!"

[15] L'Ours ne peut écrire et Mikola Mozhaiski, *alias* oncle Marek, aurait confié le message à Ivan en personne.

"Yeah, it did," said Harry. "You're right." (*The Deathly Hallows*, 594)

L'acceptation calme de Harry (« Yeah, it did ») contraste fortement avec la passion de Voldemort, que signalent les points d'exclamations répétés (huit, sur les neuf phrases précédentes). Si l'échec de Dumbledore peut être reconnu aussi sereinement par son champion, c'est que l'essentiel est ailleurs. En effet ce qui est activé à plusieurs reprises sous couvert de cette discussion, c'est la notion de planification. En raison de l'existence d'une prophétie, c'est naturellement la prédestination qui s'impose ici, et ce même si cette prophétie ne précise pas l'issue de l'affrontement, mais uniquement son inévitabilité. De plus, l'insistance de Harry sur ses choix et son libre arbitre dans les pages précédentes, rend difficile à accepter la notion de destin arbitraire, de telle sorte que la providence semble un concept mieux adapté à la situation. Cependant, et contrairement à Ivan et Katerina ou Frodo et Gandalf (qui posent les bonnes questions), contrairement même à Voldemort (qui donne la mauvaise réponse), Harry ne cherche pas de responsable derrière cet enchaînement trop parfait pour être fortuit. Cette absence de questionnement est à mettre en relation avec l'absence presque totale de religion dans la diégèse. Alors que, dans *Harry Potter*, lorsqu'il touche aux caractéristiques sociétales, l'écart fantastique est globalement restreint, l'auteur effectue ici un élargissement de cet écart.[16] En conséquence, Harry ne peut désigner ouvertement la prédestination, qui l'a pourtant conduit jusque là. Il bénéficie donc assurément d'une augmentation de pouvoir due à l'action de cette force que nous appellerons la providence, mais l'incapacité à reconnaître verbalement cette action signifie qu'il ne peut pas profiter également d'une croissance d'autorité.

Nous pouvons donc dégager deux cas de figure. Lorsque le lecteur est confronté à une prophétie, les modalités d'énonciation sont clairement fantastiques. En revanche, la prédestination, en tant que manipulation des événements et des probabilités, est présentée dans un cadre de restriction des possibilités fantastiques, ce qui en permet une éventuelle interprétation non fantastique (providence plutôt que destin). Cependant, l'identification et la reconnaissance de ces éléments — prophéties ou prédestination — est la condition nécessaire

[16] Citons la remarque de Lev Grossman : « Who dies in *Harry Potter*? God » (Grossman 2007, pas de pagination).

pour que leur soutien à la croissance d'autorité de l'Élu soit effectif. Il est ainsi possible de se demander si la force de leur influence varie, du point de vue interprétatif du lecteur. Des éléments de réponse peuvent être apportés. Les prophéties s'inscrivent dans un paradigme fantastique, le crédit qu'il faut leur porter est donc directement proportionnel à l'écart fantastique qui caractérise leur situation d'énonciation. Les différentes prophéties évoquées dans *The Left Hand of Darkness* illustrent parfaitement ce point. Un personnage mythique, Lord Berosty, ayant demandé le jour de sa mort, on lui répond « le 19 »[17] et lorsque son amant vient demander une précision, on lui répond que Lord Berosty vivra plus longtemps que lui :

> The question was, *How long will Ashe Berosty rem ir Ipe live?* […] Then the Foretellers moved in the darkness and at last Odren cried in great pain, as if burned in a fire, *Longer than Herbor of Geganner!* (*The Left Hand of Darkness*, 45).

On note les modalités d'énonciation fantastique, garantie de la recevabilité de la prophétie. D'une part, la majuscule de « Foretellers », mais aussi la métaphore « moved in the darkness » qui repose sur la rhétorique immersive et n'est donc pas expliquée (du moins jusqu'au changement de narrateur et au retour du portail-quête dans le chapitre suivant). La douleur d'Orden, d'origine mystique (« as if burned in a fire »), est présentée comme prix du pouvoir magique et indice de sa valeur. Ainsi, malgré le manque de précision, le lecteur n'est pas surpris lorsque les deux prophéties se réalisent, car le contexte énonciatif met l'emphase sur le fantastique. De la même façon, les prophéties dont sont oints Lyra et Harry maintiennent un sain suspens sur l'aboutissement de la lutte de leur Élu, mais sont explicites sur l'importance de leur rôle dans cette lutte.[18] Puisque l'autorité de la prophétie est acceptée par le lecteur (et par les personnages divers, alliés ou antagonistes), l'autorité charismatique qu'elle confère au héros est renforcée en proportion directe à l'adhésion à cette prophétie.

En revanche, comme nous l'avons vu, l'absence de référent fantastique précis pour la prédestination laisse le lecteur activer des scénarios communs non fantastiques, ce qui sape sa recevabilité comme force d'influence sur les personnages et comme source d'autorité, et

---

[17] « Orden spoke the answer: *You will die on Odstreth* (the 19th day of any month) », *The Left Hand of Darkness*, 43.

[18] Précisons tout de même que ces deux prophéties ne sont pas nominatives. Leur attribution au héros dépend de l'autorité interprétative du guide, mais n'est jamais remise sérieusement en question, y compris dans le cas de Harry (malgré l'ambivalence des termes, qui pourraient désigner son ami Neville).

multiplie les interprétations possibles. À ce titre, l'exemple de Frodo et Boromir est édifiant. Comme nous l'avons vu, l'autorité — contrairement au pouvoir — dépend de l'acceptation des personnes qui lui sont sujettes. Ainsi Boromir accepte l'autorité de Frodo en tant que porteur de l'Anneau lorsque celui-ci est présenté comme le semi-homme mentionné par la prophétie qu'il a reçue en songe :

> In that dream […] in the West a pale light lingered, and out of it I heard a voice, remote but clear, crying: Seek for the Sword that was broken: / In Imladris it dwells; / There shall be counsels taken / Stronger than Morgul-spells. / There shall be shown a token / That Doom is near at hand, / For Isildur's Bane shall waken, / And the Halfling forth shall stand. (*The Fellowship of the Ring*, 322).

Cette prophétie, que Boromir vient faire interpréter à Imladris par Elrond, correspond bien à un paradigme fantastique, comme le montre le contexte énonciatif : un rêve, la qualité de la voix (« remote but clear »), la métaphore de la lumière (« in the West a pale light lingered »), l'usage des vers. Notons encore la répétition du modal « shall », signe d'une épistémie forte, et la position de « Halfling » en fin de prophétie qui marque Frodo comme réponse à la menace du Mordor plutôt qu'Aragorn (mentionné dans le premier vers par métonymie : « the Sword that was broken »).

En revanche, Boromir interprète la prédestination de façon très différente de Gandalf : « [The Ring] is not yours save by unhappy chance. It might have been mine. It should have been mine. Give it to me! » (*The Fellowship of the Ring*, 525). Comme on le voit, l'activation de la coïncidence (« chance » plutôt que *fate*) ouvre des possibilités d'abord faibles (« might have been »), mais qui deviennent immédiatement la base d'un renversement de l'autorité de Frodo (« It should have been mine »).[19] En effet, l'interprétation de la prédestination par les personnages interagit étroitement avec les différentes formes de légitimité.

[19] Précisons que ce renversement d'autorité reste illégitime pour le lecteur modèle, qui continue de partager le point de vue interprétatif de Gandalf.

1.3.1.3. Légitimités charismatique et traditionnelle

Qu'elle provienne d'une prophétie ou de la prédestination dans un sens plus général, l'autorité conférée au héros est de nature charismatique, ce qui la pose en porte-à-faux vis-à-vis des sociétés modernes dans lesquelles c'est la légitimité légale qui est la plus courante (Weber 73). Pour Christine Doyle, l'exceptionnalisme du héros, qui même en dehors de toute prophétie, est déjà un problème pour l'idéal démocratique.[20] Ce conflit d'intérêt pousse parfois l'auteur (auteur réel) dans une situation difficilement tenable. Ainsi Nicholas Tucker rapporte « [qu'en] répondant aux interviews, Philip Pullman insiste sur le fait que Lyra est en réalité une enfant très ordinaire » (Tucker 2004, 121).[21] Or cette vision du personnage occulte trop rapidement les caractéristiques extraordinaires de la jeune héroïne qui peut lire l'aléthiomètre par la grâce et qui est destinée à recréer le choix d'Ève dans le jardin d'Éden. Ces contradictions que Pullman peine à assumer soulignent bien tout le poids politique et social que la prédestination peut avoir dans une œuvre fantastique. Prédestinaton et prophéties provoquent donc non seulement une attente de croissance, mais également un renforcement de l'autorité du héros, puisqu'ils s'opposent à la force démocratique qui devrait diluer l'autorité personnelle dans la masse. En effet, la légitimité charismatique dérivée de la prédestination vient également compléter la légitimité traditionnelle, voire s'y substituer.

Nous avons vu en effet qu'Aragorn fondait sa légitimité sur sa lignée, dont son épée brisée puis reforgée est le symbole métonymique, mais qu'il devait également accomplir trois signes prophétiques pour être reconnu comme roi (passage des Chemins des Morts, thaumaturgie, choix du nom royal par le peuple). Boromir souligne la nécessité de ce complément charismatique, dès sa rencontre avec Aragorn : « Mayhap the Sword-that-was-Broken may still stem the tide – if the hand that wields it has inherited not an heirloom only, but the sinews of the Kings of Men » (*The Fellowship of the Ring*, 351). Il apparaît donc que pour le héros, la légitimité traditionnelle ne peut se passer de l'autorité charismatique. Il est même possible d'aller plus loin puisque l'exemple de Lyra dans *His Dark Materials* montre

---

[20] Plus précisément, Christine Doyle parle de conflit : « the conflict between the ideal of democracy and the ideal of American exceptionalism » (Christine Doyle 2004, 302).

[21] Voir également le commentaire de Nicholas Tucker : « En fin de compte Lyra devient crédible parce que son créateur croit que tous les humains peuvent se montrer héroïques lorsque les circonstances l'exigent » (Tucker 2004, 121).

que la réciproque n'est pas vraie. L'élue prophétique peut se faire obéir par des communautés sur lesquelles elle n'a aucune légitimité traditionnelle (les sorcières, les anges, *etc*.), uniquement en vertu de l'autorité charismatique que lui confère la prophétie. Dans le domaine de la *fantasy*, nous parlerons donc de relation asymétrique entre les légitimités traditionnelles et charismatiques.

Ainsi, il nous semble erroné de vouloir donner trop de poids à la génétique et à l'ascendance dans *Harry Potter*. L'insistance de Charbonniaud-Doussaud sur les « dynasties » sorcières (34) est justifiée pour les Weasley et les Black (ainsi que pour les Malfoy, qu'il ne mentionne pas), et les partisans de Voldemort se réclament effectivement d'une légitimité traditionnelle fondée sur la soi-disant pureté de leur sang — c'est-à-dire l'absence de moldus dans l'arbre généalogique. En revanche, rien ne semble soutenir son argument que « tout laisse ainsi penser que chaque Maison de Hogwarts abrite les descendants de la lignée des Fondateurs » (33).[22] Au contraire, Voldemort est le seul à vouloir affirmer cette filiation avec le fondateur de sa maison. De son côté, Harry dérive une partie de son autorité de son père, qui était un élève brillant et charismatique, populaire pour son succès au *quidditch*. Ce semblant de légitimité traditionnelle est fortement renforcé avec l'arrivée d'anciens camarades de son père dans *The Prisoner of Azkaban*. De plus, Isabelle Cani souligne que malgré la formule consacrée « Lily and James », qui donne la primauté à sa mère, c'est toujours le père de Harry qui est évoqué par ses amis ou professeurs, c'est-à-dire la part sorcière de Harry (Cani 2006, 4).[23] La découverte des abus de son père dans *The Order of the Phœnix,* détourne Harry de cette légitimité traditionnelle et le force à construire son autorité sur ses propres mérites — il ne peut plus être un simple avatar de son père. On retrouve donc dans *Harry Potter* cette même asymétrie entre une légitimité traditionnelle — qui doit être abandonnée car liée aux abus, de James ou des Mangemorts — et une légitimité

[22] On peut même se demander si un tel argument serait théoriquement recevable étant donné d'une part le nombre de générations impliquées, et d'autre part les mariages entre familles de sang pur. Sirius rappelle en effet dans *The Order of the Phœnix* que tous les sorciers de sang-pur sont cousins à un degré ou un autre (« The pure-blood families are all interrelated » 105), y compris ceux qui combattent dans des côtés opposés de la guerre civile (Malfoy et Weasley par exemple). L'exemple extrême est celui de Voldemort et Harry, qui descendent tous deux des frères Peverell et sont donc cousins éloignés.

[23] Horace Slughorn est le seul à se souvenir de Lily plutôt que de James, mais cette exception n'est pas une contradiction, elle s'inscrit dans une évolution (ce pourquoi il n'apparaît qu'au tome six). Quant à Snape, amoureux secret de Lily Evans épouse Potter, il ne la mentionne jamais à Harry et se focalise sur sa rancœur envers James.

charismatique qui pourrait presque se suffire à elle-même. De plus, contrairement au cas d'Aragorn qui donne lieu à un rétablissement de sa dynastie, c'est-à-dire à un renouveau pérenne de la légitimité institutionnelle et traditionnelle, Harry abdique son autorité à la fin de *The Deathly Hallows*. Il n'y a donc pas de « routinisation du charisme », pour citer Weber (326), pas de revanche de l'institution sur l'autorité charismatique.

Cependant, on aurait tort de croire que les prophéties suffisent à la légitimité. De nombreux autres facteurs sont à prendre en considération, car le destin peut être interprété de façons contradictoires par les personnages mêmes et peut prendre de nombreuses formes. Ainsi, l'autorité d'Ivan en tant qu'héritier du trône de Taina n'est pas reconnue par la caste dirigeante, alors même qu'ils reconnaissent la nécessité de son mariage avec la princesse Katerina pour remplir les termes de la prophétie et conjurer la malédiction de Baba Yaga. Son mariage lui donne pourtant la légitimité légale qui vient compléter la légitimité charismatique ancrée dans son accomplissement des termes du sortilège. Cependant, son corps d'homme du XX^{ème} siècle le rend particulièrement inapte à gouverner un royaume médiéval,[24] ce qui pousse les habitants de Taina à remettre en cause leur interprétation du destin qui leur a envoyé Ivan — en particulier quant à l'entité responsable de ce destin : « Are you sure he isn't sent by her [Baba Yaga] as a trick? » (*Enchantment*, 95). Diverses divinités sont invoquées, de Jésus à Mikola Mozhaiski en passant par des dieux païens anonymes (125), qui ont pour point commun de confiner Ivan à un rôle passif, à un jouet du destin. Il ne faut cependant pas croire que ce traitement est réservé au héros ; d'autres personnages voient leur rôle défini par leur corps, que ce soit le boiteux Sergei[25] ou la princesse Katerina. Celle-ci possède les capacités mentales requises pour gouverner (« I can govern, I can hold the kingdom together and give justice to the people » 105), c'est donc en des termes explicitement genrés (*gendered*) que son père accepte son incapacité à régner : « Katerina, you're smarter than ten sons. You're right though. You can't lead men into battle » (105).

---

[24] Voir une remarque parmi tant d'autres : « then we're so weak, having this man of twigs for a king — did you see his arms? I don't know if he can even *lift* a sword » (*Enchantment*, 104). Ici comme ailleurs dans le roman, les considérations d'autorité à Taina sont indissociables des aptitudes guerrières.

[25] Voir par exemple : « I couldn't be a fighter or a farmer, not with this leg. […] Father Lukas made me his scribe » (*Enchantment*, 110). On note à nouveau que Sergei n'est sujet que dans la négation des possibles (« couldn't ») et qu'il subit sa carrière (« made me » plutôt que *proposed me to become* qui serait moins direct, ou *I chose to become* qui lui rendrait un rôle actif).

L'articulation du comparatif de supériorité et de la négation autour de « though » permet au lecteur d'inférer l'équivalence : des fils plus bêtes pourraient, eux, mener des hommes au combat. Quant à elle, son destin domestique de femme, fût-elle royale, est tout tracé : « You will stay home and have babies — mostly sons, so our kingdom will never be left without a male heir again! » (105). Au-delà de la confusion des valeurs déontiques et épistémiques du modal *will* (le roi donne-t-il un ordre ou fait-il une prédiction ?), on note l'insistance sur l'importance d'un héritier mâle dans le contexte socio-historique de Taina. Si dans le monde du fauteuil, le sexe joue et a joué un rôle politique, dans ce roman, l'écriture fantastique déforme et élargit ce rôle. Ainsi convient-il de considérer le sexe comme une expression du destin, qui favorise ou non une personne ou un royaume. Plus précisément même, il convient de dire que dans *Enchantment*, c'est le genre (en tant que construction sociale) qui est considéré comme une expression du destin, puisque malgré la génétique qui fait de lui un mâle, Ivan n'est pas un homme à Taina. En effet, les personnages, indépendamment de leur statut dans l'intrigue, se réfèrent à lui comme un enfant (« this boy Ivan » 105, « his boyishness » 85), un homme-brindille (« twig-man » 127) ou même un tas de brindilles (« pile of twigs » 125). Comme *boy*, ce dernier terme refuse le titre d'homme à un adulte masculin, mais avec l'avantage supplémentaire d'ôter en anglais toute considération de genre, ce qui dé-masculinise Ivan, et le castre métaphoriquement.[26] Notons en outre que « homme » (*man*) est déjà hiérarchiquement inférieur à « chevalier » (*knight*), comme le rend évident l'opposition répétée de ces deux termes.[27]

Il ressort donc de cette analyse que le destin est construit dans *Enchantment*, au moins partiellement, comme une métaphore de la construction socio-culturelle qu'est le genre. On assiste donc à un remplacement d'une fonction commune par une fonction fantastique. La substitution n'étant que partielle, outre la confusion des deux éléments, il y a également une confrontation de l'élément fantastique et de l'élément socio-culturel. Ainsi Katerina est amenée à interpréter le manque de conformité d'Ivan avec les critères de masculinité de Taina

[26] La traduction française, « tas de branches sèches », perd cette connotation. *Enchantement*, trad. Arnaud Mousnier-Lompre, 178.

[27] Voir par exemple : « she had used the word *mozhu* instead of *vitez* — *man* instead of *knight* » (*Enchantment*, 88).

comme un signe du destin : « Was his very boyishness the reason he was chosen? » (*Enchantment*, 85). La conséquence de cette confrontation est un renversement des valeurs établies : « In that case was it not a virtue to be admired, and not a failing to be despised? » (85). De la même façon, *The Lord of the Rings* oppose le destin social d'Éowyn en tant que femme — qui l'empêche de rejoindre l'armée de son oncle — avec son destin en tant que guerrière (*shield-maiden*) — qui ne peut s'accomplir uniquement parce qu'elle est femme (« But no living man am I! » assène-t-elle au Roi Sorcier ; *The Return of the King,* 129). Notons que Tolkien utilise le terme historique *shield-maiden*, qui connote déjà une opposition entre le destin social de la femme, appelée à devenir épouse et mère, et un rôle martial cantonné à la femme non mariée (*maiden*). À l'opposé, George R. R. Martin choisit d'élargir l'écart fantastique en créant un néologisme, *spearwife*, qui réconcilie les deux rôles et accentue même la transgression en remplaçant le bouclier protecteur (*shield*) par la lance agressive et phallique (*spear*).[28]

Dans son ouvrage *Fantasy and Mimesis*, Kathryn Hume soutient que les substitutions de cette sorte entraînent rarement un changement fondamental de perspective (165).[29] Il nous semble au contraire que lors du déplacement métaphorique qui est effectué, la perte du contexte original implique un renouvellement des perspectives. Par conséquent, dans notre cas, le genre prend la connotation intrinsèquement arbitraire du destin. Le mode fantastique permet donc une interprétation ouverte, voire neuve, du monde (O'Keeffe 2003, 11), mais une interprétation guidée par le traitement de l'élément fantastique qui est sujet de la substitution. Ainsi, remettre en cause le destin dans *Enchantment* équivaut à accepter de remettre en question la construction du genre. De telle sorte que lorsque la décision est prise de faire régner Katerina en son propre nom, et d'établir Ivan comme roi consort, il s'agit d'un renversement d'une certaine interprétation du destin héritée du conte (le jeune homme qui libère la princesse devient roi), mais également des règles sociales qui veulent qu'une femme

[28] Au sein de l'univers diégétique de *A Song of Ice and Fire*, ces épouses guerrières font partie de la société des « sauvages » (*wildlings*). La figure de femme-chevalier, Brienne de Tarth, se rapproche plus du personnage d'Éowyn, car il s'agit d'une transgression au sein de sa propre société.

[29] « [Magic and fantasy] replace common functions […] with a fantastic version of the same process, but the function remains the same. Such substitutions can be simple or complex, but they rarely present fundamental alterations in assumption or perspective » (Hume 1984, 165).

ne puisse régner.[30] De plus, si l'on admet, d'une part, le rôle fondamental de la prédestination et des prophéties dans le développement de l'autorité héroïque, et d'autre part, que cette fonction fantastique peut se substituer à des fonctions sociales telles que le genre, il ressort alors que la prédestination permet la mise en valeur de la construction de l'autorité dans le monde du fauteuil.

Cependant, dans le domaine de la *fantasy*, tout a un coût, et il se pourrait que la formidable poussée de croissance autoritaire que représente la prédestination requière une diminution de pouvoir, sous la forme d'une perte de libre-arbitre.

[30] Au cours du roman, le contre-exemple du règne de Baba Yaga ne contredit pas cette règle sociale mais au contraire la justifie en associant pouvoir féminin et tyrannie.

1.3.2. Libre arbitre

1.3.2.1. Le prix à payer ?

Comme nous l'avons vu plus haut, la question du libre arbitre est un problème au cœur de la question de prédestination. Ainsi, si Frodo a été choisi par le destin ou la providence, peut-il encore échouer ? Peut-il faire le choix de ne pas continuer sa quête ? Pour Lisa Hopkins, la réponse est négative, et le parallèle qu'elle établit avec les quêtes arthuriennes souligne au contraire le « rendez-vous avec le destin » du protagoniste (« appointment with destiny », Hopkins 2003, 68).[31] Cependant, malgré le destin qui pousse Frodo jusqu'à la montagne du même nom,[32] et malgré la destruction de l'Anneau, il ne faut pas oublier que le hobbit échoue dans sa quête personnelle. On est précisément dans un cas où il est nécessaire de parler de prédestination en tant que providence, puisque cette volonté supérieure s'accomplit en laissant au personnage la liberté d'échouer.[33] Tolkien précise même dans sa lettre 181 que cet échec est inévitable étant donné le pouvoir corrupteur de l'Anneau. Frodo en tant qu'« être fini » a atteint les limites de sa « capacité finie à agir et à résister » ; c'est ce qu'il appelle une « situation sacrificielle » (*Letters of J. R. R. Tolkien*, 233). Il ressort donc de cet exemple que la diégèse met effectivement en œuvre des forces qui réduisent le libre-arbitre du héros, mais l'échec de Frodo met paradoxalement en évidence ce qui restait de liberté dans sa quête. En effet, l'actualisation du scénario [céder à la tentation] donne du poids à toutes les occurrences antérieures où ce scénario a été activé sans que Frodo ne chute. À la relecture, ces événements apparaissent donc comme des illustrations de libre-arbitre et non pas comme des résolutions d'autant plus prévisibles qu'elles sont déterminées par le destin du héros. Ainsi le libre-arbitre n'est pas rendu nul par la notion de prédestination, bien

---

[31] L'intertextualité avec les légendes arthuriennes n'est pas notre sujet ici, mais est développée plus amplement dans l'article de Lisa Hopkins. Voir également « Frodo et Aragorn : le concept du héros », sur le parallèle entre Frodo et le roi Méhaigné (Verlyn 2004, 266) ou encore « Tolkien, retour et déroute du roi : lectures politiques d'Arthur » (Ferré, 2007).

[32] La « Montagne du Destin » en français, mais « Mount Doom » en anglais, qui préfigure déjà la nature obscure de la destinée de Frodo.

[33] Soulignons tout de même que la chute de Gollum avec l'Anneau dans les Crevasses du Destin ne relève pas d'un *deus ex machina*, mais dépend du pouvoir de l'Anneau, et de l'entrecroisement du serment que prête Gollum-Sméagol sur l'Anneau (*The Two Towers*, 275) et des menaces proférées par Frodo lorsqu'il revêt le pouvoir de l'Anneau (*The Two Towers*, 305 et *The Return of the King*, 263).

qu'il subisse effectivement une diminution en raison d'autres facteurs de déterminisme fantastiques.

Il s'agit d'un procédé conscient chez Tolkien, pour qui le libre-arbitre ne peut opérer qu'au sein de circonstances spécifiques,[34] mais cette conception peut être élargie aux autres œuvres du corpus. Patricia Donaher et James M. Okapal ne disent pas autre chose lorsqu'ils décrivent la liberté dans *Harry Potter* comme étant limitée et inscrite dans un cadre déterministe plus large.[35] De même, *His Dark Materials* met en scène la lutte pour conserver cette liberté limitée et pour la mise en place des circonstances spécifiques dont parle Tolkien. Là où le récit du jardin d'Éden et de la Chute (Gen., 2-3) offre d'emblée à Adam et Ève le choix d'obéir ou non à l'interdiction formelle qui leur est faite, la « ré-Écriture »[36] de Pullman se concentre au contraire sur la nécessité de créer les conditions propices à ce choix libre. Symbole de ce renversement de paradigme, Adam et Ève habitent le jardin d'Éden, tandis que Lyra et Will n'atteignent le monde idyllique des *mulefas* qu'au terme de leurs aventures. De plus, la prophétie elle-même est explicitement désignée comme un facteur contraignant :

> There is a curious prophecy about this child: she is destined to bring about the end of destiny. But she must do so without knowing what she is doing, as if it were her nature and not her destiny to do it. If she's told what she must do, it will all fail. (*The Golden Compass*, 311).

On remarque le flou entretenu autour des valeurs déontique et épistémique de *must* (« what she must do »), qui souligne la perte de libre-arbitre intrinsèque à la prophétie.[37] Cependant, et au rebours des prophéties auto-réalisatrices, qui reposent sur leur énonciation,[38]

---

[34] Voir la lettre 153 : « [free will is] only operative within provided circumstances » (*Letters of J. R. R. Tolkien*, 195).

[35] « limited freedom within the larger deterministic framework » (Donaher et Okapal 2009, 47). Plus loin, ils qualifient cette vision du destin de « compatibilisme, » puisque déterminisme et liberté restent compatibles (48).

[36] Nous traduisons ici le terme de *Re-Scripture,* que Piero Boitani utilise pour décrire les ré-écritures de textes sacrés. Voir Piero Boitani, *The Bible and its Rewritings*, Oxford : Oxford UP, 1999, *passim*.

[37] On retrouve le même jeu sur les valeurs modales dans *Harry Potter* : « neither can live while the other survives » (*The Order of the Phœnix*, 741). Ici « neither can » peut être interprété à la fois comme une impossibilité et une interdiction. Le résultat factuel est le même : Harry affrontera Voldemort.

[38] Citons deux exemples de prophéties auto-réalisatrices, l'un classique, Œdipe, et l'autre dans notre corpus, puisque d'après Dumbledore, c'est la prophétie de Trelawney qui pousse Voldemort à agir et donc à donner à Harry à la fois un pouvoir particulier et une raison de se venger (*The Order of the Phœnix*, 742). En dehors de toute prophétie, il s'agit d'un facteur de motivation fort pour Harry, qui exprime à plusieurs reprises sont désir de vengeance envers ceux qui ont tué des êtres aimés : contre Sirius dans *The Prisoner of Azkaban*, contre Bellatrix dans *The Order of the Phœnix*, contre Snape dans les deux derniers tomes.

on assiste ici à un paradoxe apparent. L'enjeu de l'intrigue est précisément le libre-arbitre, ou, comme le dit la sorcière Serafina Pekkala, « la fin du destin », l'existence même de la prophétie est donc un danger pour sa réalisation. En conséquence, le paradoxe ne peut se résoudre que par l'ignorance entretenue de Lyra, condition de sa liberté.

La limitation du libre-arbitre encourage l'illusion d'un choix unique et fatidique, tout comme la structure des œuvres, qui construisent l'intrigue autour d'une montée de la tension jusqu'au choix du héros prophétique — dans un *locus horribilis* pour l'oxymore qu'est le choix contraint de Frodo, dans un *locus amœnus* pour le choix libre de Lyra. Le placement de ce choix dans le dénouement de l'intrigue de *fantasy* (phase de guérison / consolation) met en valeur les répercussions de cette décision sur l'ensemble de l'univers diégétique. À l'inverse, lorsque cette décision intervient dans les premières phases du développement, l'emphase est mise sur ses conséquences pour le personnage même. Ainsi lorsqu'Ivan se plaint de son destin, il est forcé de mesurer la part de liberté qu'il lui reste néanmoins :

> "We don't get to choose the world we live in, do we?" he said to the scribe. Only later did he realize what a stupid thing he had said. For he had chosen this world. Not knowing the consequences, it's true… (*Enchantment*, 113).

Il paraît plus juste de parler ici « d'auto-détermination » (Donaher et Okapal 2009, 48), qui est une forme de contrainte plus faible que le destin puisque sa source en est l'individu concerné. Les conséquences en sont donc réelles, même si le personnage garde une liberté toute spinoziste.[39] Ainsi, toujours dans le cas d'Ivan, il est forcé de rester à Taina et d'épouser la princesse Katerina, mais il est conduit à refaire ces choix lorsqu'il rentre au XX^{ème} siècle.

À l'instar du passage du pont enchanté par Ivan, *Harry Potter* propose un cas particulièrement saillant de choix initial et de l'influence qu'il peut avoir sur les personnages.

[39] « Une chose est *libre* quand elle existe par la seule nécessité de sa nature et n'est déterminée à agir que par soi-même » (Baruch de Spinoza, *L'éthique*, Paris : Gallimard, 1994, 1).

1.3.2.2. Le choix fatidique du choixpeau magique

Dans *Harry Potter*, la décision la plus importante pour les personnages majeurs ou mineurs est prise par un chapeau magique, le *Sorting Hat,* qui détermine leur destin, avec les implications que nous avons vues — croissance (de pouvoir ou d'autorité) et diminution de libre-arbitre (puisqu'il n'y a pas de changement de Maison après le début de leur scolarité). La croissance de pouvoir est la raison d'être de la maison Slytherin, qui se définit par l'ambition de ses membres et qui est désignée par les autres sorciers comme un vivier à mages noirs. On notera d'ailleurs que la caractéristique première des Mangemorts et de leur pendant exotique, Grindelwald, n'est pas tant l'utilisation de la magie noire que l'utilisation de la magie à des fins de domination sur la population (« moldus » et sang-mêlée en particulier).[40] Puisque l'enjeu de l'intrigue est précisément de s'opposer à Voldemort et à ses Mangemorts, la croissance de pouvoir telle que la prônent les Slytherins prend une coloration non seulement morale mais surtout négative. Par conséquent, le positionnement des Gryffindors comme antagonistes de cette maison leur confère une autorité morale. Signe de cette autorité, l'attitude du narrateur lors de la description des parties de Quidditch établit une distinction nette entre l'utilisation de balais plus rapides par l'équipe de Slytherin et l'utilisation d'un balai de compétition par Harry. Dans le premier cas, l'accusation de manque de *fair play* est fortement sous-entendue (*The Chamber of Secrets*, 182), alors que dans le second, elle n'est pas niée mais tout bonnement éclipsée, puisque même les adversaires ne se plaignent pas de cette injustice. L'autorité morale des Gryffindors définit donc ce qui est acceptable ou non au sein de la diégèse.

De la même façon, Deirdre Baker remarque que les choix moraux de Harry ne sont jamais vraiment remis en question — « a good hero whose moral choices are never really in question » (Baker 2006, 242). La nuance (« never really ») prend compte ici de certaines actions impulsives de Harry : utilisation d'un sortilège inconnu mais agressif, *Sectum Sempra*, dans *The Half-Blood Prince*, et tentative d'utiliser un Sortilège Impardonnable,[41]

[40] La magie noire, « dark arts », n'est jamais définie formellement dans *Harry Potter*, mais elle est systématiquement associée à la douleur ou à la mort (l'exemple typique étant les *horcruxes* de Voldemort). Ici nous voudrions attirer l'attention sur le fait que le but des Mangemorts est d'exclure (et de rabaisser) les sang-mêlés, et non d'utiliser leur sang dans un rituel magique.

[41] Faut-il rappeler que l'utilisation d'un Sortilège Impardonnable sur un humain est passible d'une sentence à perpétuité, comme nous l'apprend le tome quatre ?

Cruciatus, dans *The Order of the Phœnix* et *The Half-Blood Prince.* Plus que la décision, c'est la pulsion de violence qui est remise en question par le narrateur dans ces cas-là. Il est cependant remarquable que son utilisation du Sortilège Impardonnable *Imperium*, sur un humain et un gobelin dans *The Deathly Hallows*, ne soit contestée par aucun personnage, alors même que l'autorisation officielle d'utiliser ces sorts dans la guerre précédente a été pointée du doigt dans *The Goblet of Fire.*[42] On notera également qu'en raison de l'augmentation des enjeux au sein du cycle, il y a une croissance effective de cette autorité morale, qui s'applique d'abord au cadre restreint du sport scolaire et du règlement intérieur, puis aux lois gouvernementales et fondamentales. Cette croissance s'effectue parallèlement à la croissance de pouvoir des Slytherins, dont les représentants que sont Malfoy, Crabbe et Goyle, passent du statut de *bullies* dans les premiers tomes à celui de Mangemorts. En comparaison, ni la maison Hufflepuff, ni même Ravenclaw, n'accèdent à un tel traitement, que ce soit dans le domaine de l'autorité ou du pouvoir. Par conséquent, leurs membres sont constamment relégués à une position subordonnée. Sans surprise, les responsables des différentes Maisons illustrent pleinement cette distinction de statut. McGonagal est directrice adjointe, remplaçante de Dumbledore lors de ses déplacements, elle détient donc une autorité particulière, sur les élèves comme sur ses collègues. Snape en revanche a un pouvoir supérieur aux autres sorciers, comme le démontre sa capacité à voler sans balai, capacité que seuls Voldemort et lui maîtrisent dans les romans (*The Deathly Hallows*, 482). Quant aux responsables de Hufflepuff et Ravenclaw, leurs qualités ne sont jamais mises en avant au-delà du cadre restreint de leur matière, alors même qu'on pourrait s'attendre à ce que Mrs. Sprout soit particulièrement loyale et juste, et que Flitwick soit très intelligent.

Le verdict du *Sorting Hat* a donc une influence importante sur la croissance des jeunes sorciers ; il nous reste à établir l'étendue des contraintes qu'il impose sur leur libre-arbitre. Que l'on considère la cérémonie du *Sorting* comme une manifestation directe du destin ou une simple lecture de celui-ci, il s'agit *de facto* d'une forme de déterminisme, fantastique à sa source et social dans ses développements. Les interactions de Harry avec le

[42] Après avoir appris au lecteur que Crouch a autorisé l'utilisation des Sortilèges Impardonnables, Sirius — parrain de Harry et guide sans tache dans ce quatrième tome — le décrit ainsi : « I would say he became as ruthless and cruel as many on the Dark Side » (*The Goblet of Fire*, 457).

Sorting Hat apportent des éléments de réponses fondamentaux quant à la composante fantastique. En effet, alors que dans le cas des autres élèves, seul le verdict est connu, la focalisation sur Harry permet de mieux comprendre le procédé de décision :

> "Hmm," said a small voice in his ear. "Difficult. Very difficult. Plenty of courage, I see. Not a bad mind either. There's talent, oh my goodness, yes — and a nice thirst to prove yourself, now that's interesting...
> So where shall I put you?"
> Harry gripped the edges of the stool and thought, *Not Slytherin, not Slytherin*.
> "Not Slytherin, eh?" said the small voice. "Are you sure? You could be great, you know, it's all here in your head, and Slytherin will help you on the way to greatness, no doubt about that— no? Well, if you're sure — better be GRYFFINDOR!" (*The Philosopher's Stone*, 133).

Un premier constat s'impose. Le *Sorting Hat* énumère les caractéristiques saillantes des différentes Maisons : le courage de Gryffindor, l'intelligence de Ravenclaw (« not a bad mind ») et l'ambition de Slytherin (« a nice thirst to prove yourself »). Cependant aucune mention n'est faite des caractéristiques de Hufflepuff, qui se retrouve ainsi plutôt dans la position de choix par défaut — ce qui ne correspond pas à la chanson que le *Sorting Hat* présente en première année, mais plutôt à la cinquième année (« Good Hufflepuff, she took the rest » *The Order of the Phœnix*, 185). En effet, à ce stade de la lecture, les critères officiels pour Hufflepuff sont « just and loyal » (*The Philosopher's Stone*, 130), des valeurs que Harry incarne pourtant à un degré élevé. La hiérarchie des Maisons n'est pas la seule explication de cette omission, même si Hufflepuff a été présentée par Hagrid de façon péjorative (« a lot o' duffers » *The Philosopher's Stone*, 90). Il nous semble plutôt que ces qualités correspondent à l'aboutissement décroissant de Harry (son sacrifice devant Voldemort) — et par conséquent à la dernière partie du cycle — tandis que son parcours dans les premiers tomes fait plus appel au développement du courage martial d'un Gryffindor. L'omission des caractéristiques de Hufflepuff s'inscrit donc pleinement dans les trompeuses promesses de croissance du premier tome. De plus, la juxtaposition de ces trois qualités, sans lien logique, créé l'illusion d'une description. C'est ce que confirme le *Sorting Hat* dans la seconde moitié de notre citation : il décrit le résultat de son observation fantastique (« it's all here in your head »). Cette façon de lire le destin du personnage correspond à la Voyance (*Foretelling*) dans *The Left Hand of Darkness*, que Genly Ai décrit explicitement comme une

« observation » (66). Cette lecture apparaît donc comme une activité passive — par opposition à un sort ou une malédiction qui agirait sur le futur du personnage. En conséquence, la connotation contraignante du destin est grandement affaiblie. Genly Ai, le narrateur de *The Left Hand of Darkness*, va plus loin encore dans cette négation de l'aspect contraignant du destin, puisque sa description de la Voyance oppose directement prophétie et observation, au point de nier le premier terme : « Even then I was aware of the quality of that answer, not so much a prophecy as an observation » (66). Ceci correspond à une réaffirmation du libre-arbitre, comme le démontre aussi l'intervention de Harry dans notre exemple. *In fine*, la décision du *Sorting Hat* repose sur un dialogue avec l'élève (« well, if you're sure ») tout autant que sur ses observations. Cependant, comme le genre dans *Enchantment*, le système des Maisons à Hogwarts s'impose comme une métaphore sociale.

1.3.2.3. Conséquences sociales

Une fois la décision prise, l'environnement social des élèves va également exercer une pression forte qu'il convient de ne pas négliger. En effet, le professeur McGonagal explique aux jeunes sorciers fraîchement arrivés à Hogwarts que leur Maison sera comme une nouvelle famille (*The Philosopher's Stone,* 126). L'exemple le plus flagrant de cette pression sociale est la Maison Slytherin, qui comporte de nombreux enfants de Mangemorts, amenés à refaire passivement les choix de leurs parents. Ainsi, pour Alice Mills, aucun des élèves actuellement dans Slytherin ne donne signe de devenir actif (« None of the current Slytherin students shows any sign of developing agency », Mills 2010, 295).[43] Concrètement, on peut se demander si une fois choisi par le *Sorting Hat*, Draco Malfoy a encore le choix d'être bon ou mauvais. La rivalité de Slytherin et Gryffindor, acceptée d'emblée par les élèves et accentuée par la compétition pour la coupe de Quidditch et pour la coupe des Maisons, se cristallise en effet autour des deux personnalités les plus marquantes de leur promotion : le célèbre Harry Potter et le riche Draco Malfoy, qui a hérité de l'autorité de son père sur les fils de Mangemorts. Sans raison majeure, ils reproduisent l'affrontement de Snape — père symbolique de Draco à Hogwarts — et James Potter — père biologique mais inconnu et fantasmé de Harry. Leur contexte social — leur « famille » à Hogwarts pour reprendre le terme de Minerva McGonagall — attise donc une antipathie qui voit le jour dès leur rencontre. Malfoy se retrouve donc, passivement, dans le rôle du « méchant », alors même que Cédric Diggory — de la maison Hufflepuff — n'endosse jamais ce rôle malgré sa rivalité sportive et amoureuse avec Harry.

Cependant, contrairement à leurs pères, Harry et Malfoy ne prolongent pas leur inimitié au-delà de leur vie scolaire. En effet, la « haine » de Harry (*The Philosopher's Stone*, 157) tourne à l'obsession dans *The Half-Blood Prince*, mais jamais à la persécution (contrairement à James Potter qui harcèle Severus Snape). De plus, confronté à la réalité des œuvres de Voldemort très jeune, Draco fait le choix de résister aux pressions pourtant très

[43] Il faut insister sur l'adjectif « current » puisque parmi les élèves passés, on trouve plusieurs contre-exemples. Au premier chef, Severus Snape, mais également feu Regulus Black. Le professeur Horace Slughorn fournit également un exemple de Slytherin dont l'ambition s'est exprimée de façon non agressive, cependant son passage dans cette Maison est antérieur à celui de Voldemort, on peut donc supposer que la pression sociale était plus faible.

importantes qu'on exerce sur lui. Ainsi, il ne tue pas Dumbledore dans *The Half-Blood Prince*, et va jusqu'à mentir à son père pour protéger Harry dans *The Deathly Hallows* (371).[44] Sa rédemption finale n'est cependant possible que grâce à la main tendue, littéralement, de Harry (509). La comparaison de ces deux rivalités met donc en évidence la prévalence des choix en opposition aux pressions sociales — mais tout autant les choix des hommes de bien que de ceux qui glisseraient passivement vers le mal. La conclusion est sans complaisance pour les pharisiens de Gryffindor, trop souvent incapables d'offrir une chance de rédemption à leurs camarades de Slytherin. Au-delà de la rivalité individuelle (mais emblématique) de Harry et Draco, notons que les Slytherin sont les premiers à être évacués du château lors de l'attaque de Hogwarts, évacuation qui a lieu sous la menace des baguettes des autres élèves (*The Deathly Hallows*, 491). Quant à James Potter et Severus Snape, si le premier sauve effectivement la vie du second, il le fait en réaction à un risque que ses amis, Sirius et Lupin, lui font courir (*The Prisoner of Azkaban*, 210). Il y a donc un intérêt personnel, contrairement à Harry qui se met en danger pour sauver Draco. Ainsi, la sélection des élèves en différentes Maisons révèle un déterminisme plus faible que ce à quoi on pouvait s'attendre, et qui reste subordonné aux choix ultérieurs des personnages. D'ailleurs, et bien que son approche soit différente, puisqu'elle ne se focalise pas sur la notion de destin, Isabelle Smadja arrive à une conclusion similaire : « Rowling se désintéresse assez vite de la sélection que cette structure [les Maisons] induit, l'utilisant plus comme un *decorum* que comme une forme active de direction des élèves » (Smadja 2007, 230-1). En conséquence, une fois la prophétie accomplie, c'est précisément sur un rappel du libre-arbitre que l'auteur choisit de conclure son roman :

> [Harry's son asked:] "What if I'm in Slytherin?" […]
> "Then Slytherin house will have gained an excellent student, won't it? It doesn't matter to us, Al. But if it matters to you, you'll be able to choose Gryffindor over Slytherin." (*The Deathly Hallows*, 606-7).

[44] Voir également ses efforts pour empêcher ses acolytes, Crabbe et Goyle, de torturer Harry avec le *cruciatus* et de le tuer (*The Deathly Hallows*, 506-7). On notera cependant qu'en s'éloignant du rôle qui était le sien, Draco a progressivement perdu son autorité sur Crabbe et Goyle, ce qui souligne encore l'importance du consentement des personnes soumises à l'autorité. Privé de celle-ci, Draco n'a pas le pouvoir de contraindre ses anciens séides à obéir.

On retrouve sans surprise les deux facteurs de résistance au déterminisme que sont le choix individuel et la fin des stigmatisations d'un groupe par l'autre. Harry qui a passé sa scolarité à détester les Slytherins envisage sans passion que son fils intègre cette maison, et fournit enfin une réponse aux angoisses de plusieurs générations de sorciers.[45]

Il apparaît donc que la restriction du libre-arbitre induite par la prédestination et les prophéties s'avère limitée, et ce, y compris lorsque la structure de l'intrigue encourage l'illusion d'un choix unique. Ainsi une prophétie signale l'importance des choix du héros, sans préjuger de ceux-ci. Il en ressort une croissance d'autorité avec peu ou pas de contre-partie. Par conséquent, destin et prophéties sont des outils fantastiques qui soutiennent fortement la croissance du personnage. Ces outils s'ajoutent aux influences génériques que nous avons étudiées, ainsi qu'à la structure du portail-quête, de manière à façonner les attentes du lecteur quant à l'évolution du héros. Cependant, dans les ouvrages qui nous concernent, l'auteur orchestre une frustration de ces attentes.

[45] On comparera par exemple l'inquiétude de Ron (« but imagine if they put me in Slytherin », *The Philosopher's Stone*, 118) et la bravade de James Potter : « Who wants to be in Slytherin? I think I'd leave, wouldn't you? » (*The Deathly Hallows*, 538). On retrouve la même rhétorique dans *The Chamber of Secrets*, toujours dans la bouche de Ron : « if the Sorting Hat had tried to put me in Slytherin, I'd've got the train straight back home… » (167). De plus, la publication de *Harry Potter and the Cursed Child* (2016) révèle que le fils de Harry est effectivement envoyé à Slytherin et qu'il s'en accommode.

1.4. *Fantasy* et fantasme

Malgré l'élan croissant que soutient la parenté générique des œuvres étudiées, il n'est pas donné libre champ à la réalisation des fantasmes. Nous aborderons donc ici la façon dont la *fantasy* contient généralement ses propres brides. Dans ce but, nous nous intéresserons à la nature du mal, concret ou abstrait, et à la façon dont il peut être représenté en utilisant le mode fantastique. Nous utiliserons également l'exemple plus spécifique de la nourriture pour étudier ces procédés.

1.4.1. Re-littéralisation du mal

1.4.1.1. Sus aux orcs

Dans les romans d'aventure, l'ennemi est toujours physique, de telle sorte que le lecteur peut assouvir par procuration le fantasme (désir irréalisable à défaut d'être inavoué) de combattre son malheur, physiquement, littéralement. On pense par exemple aux *dime novels* de l'Ouest américain, ou aux romans dits de cape et d'épée, dont *Les Trois Mousquetaires* de Dumas (1844) est l'archétype. Cependant, le mode réaliste ne nie pas la validité de la distinction entre des antagonistes généralement humains et d'autres formes de malheur, comme la maladie ou la malchance. Ces sources de malheur non humaines et parfois non physiques restent actives dans ces romans, même si elles ne sont pas toujours actualisées au sein de la diégèse. Dans le domaine de la *fantasy* en revanche, cette distinction peut être amenée à s'estomper, en fonction de l'écart fantastique. On assiste alors à une incarnation physique du malheur.

Sous sa forme la plus simple, celle-ci se présente sous les traits d'une race entièrement mauvaise, tels que les orcs chez Tolkien ou les « cafards » chez Heinlein.[1] La création d'une espèce consciente, mais néanmoins foncièrement mauvaise, relève effectivement du fantasme, car elle permet de donner libre cours aux pulsions violentes, sans complications morales. En outre, la co-existence avec d'autres peuples ou personnages

[1] « Bugs » dans l'original. On pourrait arguer que les extra-terrestres de *Starship Trooper* (Heinlein,1959) ne sont pas intrinsèquement mauvais, mais — encore plus qu'avec les orcs — ils sont représentés comme un ennemi avec lequel il est impossible de dialoguer. On notera qu'une représentation similaire de l'antagoniste extra-terrestre devient subversive lorsque le dialogue s'avère, finalement et contre toute attente, possible, comme c'est le cas dans *Ender's Game* d'Orson Scott Card (1985) ou *Forever War* de Joe Haldeman (1974).

complexes permet à cette réalisation du fantasme de garder toute sa force en désamorçant les accusations de simplisme. Ainsi l'univers diégétique de Tolkien n'inclut pas que des monstres, mais également des humains qui, bien qu'au service de l'ennemi, peuvent se racheter ou être pardonnés. Ainsi les *Dunlendings* au service de Saruman sont-ils épargnés après leur défaite, alors même que les orcs sont massacrés.

> No Orcs remained alive; their bodies were uncounted. But a great many of the hillmen had given themselves up. […] "Help now repair the evil in which you have joined," said Erkenbrand. (*The Two Towers*, 179).

Outre l'opposition avec le traitement des orcs — innombrables (« uncounted ») et qui, en raison de leur mort, cessent d'être un problème après la défaite — on note la nécessité d'un rôle actif dans la rédemption des *Dunlendings* (« repair the evil »), plutôt qu'un simple pardon condescendant qui les relèguerait au rang d'objet. De même, certains Orientaux et *Haradrim* se rendent après la bataille du Morannon alors que les orcs s'enfuient. Ici, l'utilisation de l'expression « sued for mercy » plutôt que le verbe *to surrender* (*The Return of the King*, 271) souligne la nécessité de la miséricorde, et donc la commune humanité des deux peuples. Cependant, le narrateur de *The Lord of the Rings* va au-delà de ce paradigme vertical où le pardon descend du vainqueur — bon — vers le vaincu — mauvais mais repentant. En effet, il établit un parallèle explicite entre les Capitaines de l'Ouest et leurs ennemis les plus acharnés : « And those that were deepest and longest in evil servitude, hating the West, and yet were men proud and bold, in their turn now gathered themselves for a last stand of desperate battle » (*The Return of the King*, 271). Alors que la première moitié de la phrase insiste sur leur antagonisme à grand renfort de superlatifs (« deepest », « longest ») et de termes univoques (« evil », « hating »), la seconde partie les présente sous un jour honorable (« proud and bold ») et même tragique (« a last stand of desperate battle »). Ces compliments n'ont rien de paternalistes, mais contribuent au contraire à placer les antagonistes du Gondor sur un pied d'égalité avec leurs ennemis *via* la formule de comparaison « in their turn ». Un des stéréotypes de la bataille chez Tolkien, la dernière

résistance désespérée,[2] est soudainement appliqué à des ennemis, ce qui est aussi une façon paradoxale de les réhabiliter, à défaut de les racheter.

C'est au travers de la focalisation interne sur Sam que l'auteur insiste le plus sur l'humanité partagée de cet ennemi, lorsqu'il est confronté directement à la mort d'un soldat étranger :

> [The man's] scarlet robes were tattered, his corselet of overlapping brazen plates was rent and hewn, his black plaits of hair braided with gold were drenched with blood. His brown hand still clutch the hilt of a broken sword. […]
> [Sam] wondered what the man's name was and where he came from; and if he was really evil of heart, or what lies or threats had led him on the long march from his home; and if he would not really rather have stayed there in peace. (*The Two Towers*, 332)

La première partie de la description insiste sur les éléments exotiques, que ce soit l'habillement (« scarlet robes », mais aussi « brazen plates » et surtout « plaits of hair braided with gold ») ou la couleur de la peau (« brown hand »). En parallèle de ce mouvement de distanciation, on assiste à une individualisation de l'étranger, puisque Sam s'interroge sur son identité.[3] De plus, en refusant de présupposer la malice du soldat ennemi (« wondered […] if he was really evil at heart »), il le présente comme victime lui aussi d'une guerre à laquelle il participe par coercition (« what lies or threat »). En outre, une forte nostalgie pour le foyer émane de ce passage, au travers de l'expression « where he came from », mais également des connotations qui viennent se greffer sur ce foyer (« home »). Ainsi, le groupe nominal « long march » souligne le dépaysement subi par l'étranger et inverse le rapport d'exotisme, tandis que la proposition « stayed there in peace » réussit à suggérer l'existence continue du soldat en dehors de sa fonction guerrière.[4] Puisque Sam est lui-même emporté loin de chez lui dans

---

[2] Dans *The Lord of the Rings*, on prendra comme exemples l'organisation des troupes du Gondor pour cette même bataille devant le Morannon (*The Return of the King*, 195), et la décision d'Éomer de descendre de cheval dans les champs du Pelennor : « for he thought to make a great shield-wall at the last, and stand, and fight there on foot till all fell » (*The Return of the King*, 137). Hors corpus, on trouve des arrangements similaires dans *The Hobbit* (« a last desperate stand », 255) et dans le *Silmarillion* (« There [Húrin and Huor] stood and gave way no more », 194).

[3] Notons que si certains orcs sont traités par l'auteur de façon individualisée, les personnages positifs ne s'interrogent jamais sur leur identité.

[4] Notons encore que certains orcs mentionnent également leur projet de vie après la fin de la guerre : « if we get a change, you and me'll slip off and set up somewhere on our own with a few trusty lads, somewhere were there's good loot nice and handy, and no big bosses » (*The Two Towers*, 433). On remarque néanmoins que contrairement à l'évocation que fait Sam de la vie paisible du Haradrim, les orcs n'envisagent pas un terme à leur activité martiale, mais uniquement une prise d'indépendance. À aucun moment n'est donnée l'impression qu'ils existent en dehors de la guerre. Comme le remarque un personnage dans *The Magician's Land* : « Orcs didn't have wives and kids and backstories » (Lev Grossman 2014, 48).

une histoire qui le dépasse, ce mal du pays qu'il attribue au mort ne peut être interprété que comme une projection de sa propre nostalgie, ce qui revient à dire que le hobbit s'identifie au guerrier Haradrim.

Il ressort donc de cette comparaison entre les orcs et les Haradrims que Tolkien joue sur l'écart fantastique de manière à différencier les antagonistes. Lorsque l'écart s'élargit, l'ennemi prend une forme entière — pour ne pas dire pure — les orcs. En revanche, lorsque l'écart se rétrécit, l'ennemi apparaît comme exotique plutôt que fantastique, il comporte donc une nécessaire part de complexité morale. Ainsi l'élargissement de l'écart fantastique permet de contourner l'inhibition du sur-Moi afin de mettre en scène une vision fantasmée de la guerre où l'ennemi orc peut être abattu sans les scrupules dont fait preuve Sam.

Malgré cette distinction, la présence au sein de la diégèse d'une race consciente, anthropomorphisée et qui semble entièrement mauvaise est une source continue de troubles métaphysiques pour lecteurs et critiques. Ainsi, pour Irène Fernandez, « la perplexité même que soulèvent ces créatures suggère bien qu'il est difficile, et sans doute contradictoire, d'attribuer dans le monde dont elles relèvent une nature figée dans le mal à quelque être que ce soit » (*Défense et illustration de la féérie*, 99). Cette perplexité peut trouver une source d'apaisement dans les *Lettres* de Tolkien, où l'auteur précise explicitement que les orcs ne sont pas au-delà de toute rédemption. Ainsi écrit-il par exemple dans la lettre 153 : « [they are] naturally bad (I nearly wrote 'irredeemly bad'; but that would be going to far) » (*Letters*, 195). Dans *The Lord of the Rings* même, une attention particulière aux dialogues entre les orcs révèle qu'ils n'ont pas une « moralité inversée » mais qu'ils reconnaissent le Bien sans accorder leur comportement (Shippey 2004, 216).[5] Les interrogations d'ordre métaphysique que soulèvent les orcs montrent bien la façon dont une œuvre de *fantasy* exigeante bride l'assouvissement du fantasme.

[5] Pour cela, Shippey se base sur l'étude de six conversations entre orcs et met en évidence qu'ils « apprécient l'humour, font grand cas de la loyauté, de la confiance [même si] ces affirmations sont systématiquement démenties ou tournées en ironie » (Shippey 2004, 213). Soulignons qu'il est impossible de dire la même chose de Voldemort par exemple.

1.4.1.2. Une question d'équilibre

Cette retenue volontaire dans la création de l'univers fantastique est en particulier nécessaire pour équilibrer des mécanismes intrinsèques à ce mode d'écriture. En effet, Elizabeth Hewitt rappelle que contrairement à la métaphore classique, la métaphore fantastique ne renvoie pas au monde du fauteuil, mais participe à la construction du monde fantastique.[6] De même, Teresa de Lauretis parlera de re-littéralisation du langage pour décrire ce procédé.[7] Il nous semble cependant plus exact de souligner la valeur sylleptique du langage fantastique. En effet, malgré la re-littéralisation du langage — qui permet la création de l'univers diégétique — le texte conserve tout son potentiel métaphorique pour le lecteur. Ces concepts ont une incidence directe sur les incarnations du malheur que nous étudions ici. Ainsi, l'utilisation d'un spectre comme métaphore du désespoir se traduit dans le domaine de la *fantasy* par la création d'un spectre, littéralement, qu'on appellera *Nazgûl* chez Tolkien, *Dementor* chez Rowling, et tout simplement Spectres chez Pullman.[8] Contrairement aux orcs qui n'agissent que sur le corps, ces spectres conservent une valeur métaphorique importante puisqu'ils vont s'attaquer à l'esprit du personnage. C'est précisément de ce jeu entre valeur littérale et métaphorique que se nourrit l'assouvissement du fantasme. À travers l'élargissement de l'écart fantastique, l'ennemi perd sa dernière part anthropomorphique — source de perplexité morale pour le lecteur — et adopte une forme plus pure, qui est celle du spectre. Il devient ainsi possible de combattre son malheur l'arme à la main — épée dans *The Lord of the Rings*, baguette dans *Harry Potter* et Poignard Subtil dans *His Dark Materials.* Dans tous les cas il s'agit d'un symbole phallique (par opposition par exemple à la fiole de Galadriel, qui chasse Shelob) et d'un combat physique. En effet, même la baguette projette une forme physique, le Patronus qui charge les Dementors :

---

[6] « If metaphors in "mundane" fiction are ultimately determined by the "real" world, then metaphors in sf are the building materials of the "new" sf world » (Hewitt 1994, pas de pagination).

[7] « The sign work of sf, by re-literalizing language and giving it use value, can oppose the *entropy* of social discourse **»** (De Lauretis 1980, 169).

[8] Bien que semblables, ces trois types de spectres conservent des différences de nature et d'effet. Les *nazgûl* sont des hommes corrompus par le pouvoir des anneaux et font naître chez leur victime la terreur autant que le désespoir. Les *dementors* sont des êtres monstrueux, presque des bêtes, qui se nourrissent de la joie des humains. Enfin, les Spectres de Pullman viennent des failles entre les mondes et (comme le « baiser » des *dementors*) aspirent l'âme des êtres et les laissent apathiques.

> [Harry] saw it lower its head and charge at the swarming Dementors… now it was galloping around and around the black shapes on the ground, and the Dementors were falling back, scattering, retreating into darkness. (*The Prisoner of Azkaban*, 300)

La scène se lit comme la description d'un champ de bataille, avec d'une part le mouvement d'une cavalerie (« charge », « galloping ») et d'autre part un ennemi en déroute (« falling back, scattering, retreating »). Le *Patronus* qui s'échappe de la baguette de Harry sous la forme animale de feu son père[9] ne peut être compris que comme une manifestation physique de son inconscient. Ainsi, grâce à la re-littéralisation — de l'inconscient et du désespoir — la lutte contre le malheur prend la forme d'une bataille fantasmée et ludique, plus proche d'un chien dans un jeu de quilles que des affrontements détaillés du *Seigneur des Anneaux*. La re-littéralisation permet donc la simplification du problème psycho-émotionnel qui peut désormais être éliminé plutôt que résolu. En conséquence, en réduisant sa part métaphorique, cette lutte devient plus simple à défaut d'être plus facile — on est loin d'une thérapie, mais l'adversaire reste terrible.

Une remarque s'impose néanmoins. Même au sein de la diégèse fantastique, la part métaphorique ou émotionnelle ne saurait être entièrement occultée. Alors même que la lutte devient physique, elle conserve dans nos trois exemples une composante psychologique. Ainsi, le courage et la volonté sont à la racine de l'affrontement contre les Nazgûl. L'absence physique des Nazgûl et la permanence de leur malice (le « Souffle Noir », un désespoir profond qui frappe ceux qui les affrontent) met en évidence ces caractéristiques. Ainsi, lorsqu'Aragorn soigne leurs victimes, on a un renouveau de la métaphore, toujours dans le champ lexical martial : « those that watched felt that some great struggle was going on » (*The Return of the King*, 160). Cette lutte métaphorique est la continuation directe de la lutte physique sur le champ de bataille et montre bien que le processus de simplification et de re-littéralisation ne peut jamais aboutir pleinement. De même, l'invocation d'un *Patronus* demande de faire appel à un souvenir heureux et non à des ingrédients ésotériques, et

[9] Rappelons, comme Harry l'apprend dans *The Prisoner of Azkaban,* que James Potter était un *animagus*, c'est-à-dire qu'il se transformait à volonté en animal, plus précisément en cerf, ce qui est la forme que prend le *Patronus* de son fils. Rappelons encore que cette forme ne dépend aucunement de la volonté du sorcier et qu'elle est spécifique à chacun. À comparer avec les remarques de Marcel Mauss sur les sorciers d'Amérique centrale : « Le *naual* est un totem, d'ordinaire individuel. Mais il est plus […]. Le sorcier est *naual,* c'est un *naualli ;* le *naual* est spécialement son pouvoir de se métamorphoser, sa métamorphose et son incarnation » (« Esquisse d'une théorie générale de la magie » 1902, 72).

l'utilisation du Poignard Subtil demande des qualités méditatives plutôt que guerrières.[10]

En dépit de cette légère restriction, ce procédé court le risque de donner l'impression que le mal, puisqu'il est incarné, peut être éradiqué. Comme Tolkien l'explique dans sa lettre 17, cela nuirait à la vraisemblance et à la vérité profonde de l'histoire : « the presence (even if only on the borders) of the terrible is, I believe, what gives this imagined world [that of *The Hobbit*] its verisimilitude. A safe fairy-tale is untrue to all worlds » (*Letters*, 24). Cette « présence du terrible » doit bien se comprendre comme partie intégrante du monde fantastique et non comme un simple accessoire de l'intrigue. On comprend mieux ainsi les derniers chapitres du *Seigneur des Anneaux*, dont une des fonctions est précisément de rappeler « que le mal n'est jamais vraiment éradiqué » (Ferré 2001, 71). Notons qu'il ne s'agit pas uniquement du nettoyage de la Comté, qui oppose les hobbits à l'allié déchu de Sauron, mais également des havres gris, où les porteurs de l'Anneau vont chercher l'apaisement à un mal qui continue de les tourmenter des années après sa destruction. Symptômes physiques de ce tourment psychologique, les cicatrices de Frodo restent douloureuses, comme le montre le choix du verbe *to wound* plutôt que du nom *scar* pour les désigner : « "I am wounded," he answered, "wounded; it will never really heal" » (*The Return of the King*, 371). *Le Seigneur des Anneaux* s'oppose en cela à *Harry Potter*, puisque la cicatrice emblématique du sorcier, qui tel un baromètre maléfique l'informe des humeurs de Voldemort, devient parfaitement ordinaire après la mort de celui-ci :

> "He'll be alright," murmured Ginny [as their son boarded the Hogwarts Express].
> As Harry looked at her, he lowered his hand absent-mindedly and touched the lightning scar on his forehead.
> "I know he will."
> The scar had not pained Harry for nineteen years. All was well. (*The Deathly Hallows*, 607).

Tous les éléments contribuent ici à la représentation d'un monde rassurant. Premièrement il faut remarquer l'assimilation de Voldemort avec le mal en général, puisque c'est son absence qui justifie l'assertion « I know he will [be alright] », rendue doublement

[10] Plusieurs passages mettent en évidence cet aspect. Tout d'abord, les conseils donnés à Will soulignent le rôle de l'esprit : « It's not only the knife that has to cut, it's your own mind » (*The Subtle Knife*, 191). De plus, en l'observant, Lyra fait une référence à un poème de Keats qu'elle a entendu plus tôt : « capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason » (cité page 92). Enfin, lorsque Will se déconcentre, le poignard se brise (*The Amber Spyglass*, 162).

catégorique par l'utilisation conjointe du verbe *to know* et du modal *will*. De plus, l'attitude de Harry est machinale (« absent-mindedly »), il ne s'attend plus à ce que cette cicatrice soit douloureuse. Enfin, cette absence du mal s'inscrit dans la durée grâce à un marqueur de temps explicite et tourné vers le passé (« nineteen years »), mais aussi, implicitement, grâce au positionnement en toute fin du cycle. En cela, l'épilogue de *Harry Potter* est beaucoup moins amer que celui de *The Lord of the Rings*.

La seule marque pérenne de la guerre contre Voldemort, ce sont les défunts, puisque malgré ses différents succédanés, la mort est irréversible dans *Harry Potter*, comme dans les autres œuvres de notre corpus. Sans même compter les fantômes, ces succédanés sont légion dans *Harry Potter*. Les photos et le reflet du miroir d'Erised bougent en restant muets, mais les portraits parlent, eux, tout comme les apparitions créées par la Pierre de Résurrection, le sortilège *Primo Encantatem*, ou les souvenirs emprisonnés dans un *Horcrux*. Le didactisme des guides est très clair sur le sujet de la mort, la refuser pour soi-même est au mieux une erreur,[11] et au pire une entrée vers la magie noire, tandis que l'accepter revient à se lancer dans une « grande aventure ». C'est que déclare Dumbledore dès *The Philosopher's Stone*, lorsqu'il convainc son ami Nicholas Flamel de détruire la pierre éponyme : « to the well-organised mind, death is but the next great adventure » (320). Cette déclaration, qui fait directement écho au *Peter Pan* de J. M. Barrie (« To die will be an awfully big adventure » 99), laisse pantois les jeunes sorciers (« Harry lay there, lost for words » 320, puis « "I always said he was off his rocker," said Ron » 324). Notons cependant que contrairement à l'enfant qui ne voulait pas grandir, Dumbledore adopte cette même attitude en organisant calmement sa propre mort avec Snape dans *The Half-Blood Prince* (voir les révélations dans *The Deathly Hallows*, 547-8). L'acceptation de la mort n'est donc pas qu'une façade, mais bien le fil conducteur qui mène au dénouement final. De même, refuser le deuil est dangereux car on risque de négliger les vivants (c'est la morale explicite donnée au miroir d'Erised[12] et à

[11] C'est en tout cas ce qui ressort de la conversation de Harry avec le fantôme de Gryffindor, Nearly-Headless Nick, à la fin de *The Order of the Phœnix* : « "I was afraid of death," said Nick softly. "I chose to remain behind. I sometimes wonder whether I oughn't to have…" » (759).

[12] Voir le commentaire de Dumbledore à Harry qui contemple ses parents dans ce miroir magique : « men have wasted away before it » (*The Philosopher's Stone*, 231).

la Pierre de Résurrection[13]). On assiste donc à un double mouvement. D'une part l'outil fantastique permet la réalisation d'un fantasme, repousser les frontières de la mort. Comme on l'a vu, cette réalisation découle directement des capacités de re-littéralisation de la *fantasy* : les souvenirs et les désirs prennent chair.[14] D'autre part, l'auteur inclut des mesures de retenue, de telle sorte que le fantasme reste interdit et inaccessible. Au pouvoir immense du fantastique, s'oppose donc une frustration rationnelle qui est pour moitié intrinsèque à l'univers diégétique, mais aussi en partie volontaire.

Il nous semble cependant que tous ses sermons sur le deuil perdent leur validité face au spectacle de Snape recevant des ordres du portrait de Dumbledore (*The Deathly Hallows*, 552), ce qui dans le cas de Kreacher était montré comme un symptôme de folie. Si le portrait n'est pas qu'un accessoire magique, mais est traité par les personnages comme une personne (et qui plus est comme un supérieur), alors la mort dans la diégèse n'est que physique et non spirituelle. Les ramifications philosophiques de ce problème contredisent le propos de l'ensemble du cycle et ne semblent absolument pas mesurées par Rowling, alors même qu'elle cherche à contenir la réalisation de ce dernier grand fantasme, vaincre la mort.

On comprend donc que pour des raisons de cohérence interne et de vraisemblance, l'auteur doit intégrer une part de contrainte et de retenue dans la création de son univers fantastique, de manière à contrebalancer le pouvoir de réalisation inhérent à la *fantasy*. Comme le dit Tolkien dans les lettres citées précédemment, la vérité de l'histoire prime sur le désir de vaincre toute trace du mal. Isabelle Smadja remarque ainsi à propos de *Harry Potter* que « l'auteure n'a pas cherché à créer un monde idyllique mais à calquer l'univers sorcier sur le monde contemporain » (« Bilan et mise en perspective » 219-20). Ces considérations et cette rigueur exigent de l'auteur qu'il bride son pouvoir de démiurge.

---

[13] Voir la conclusion du conte des trois frères, où le second utilise la pierre pour rappeler feu sa fiancée avec des résultats décevants : « the second brother, driven mad with hopeless longing, killed himself » (*The Deathly Hallows*, 332).

[14] Précisons que ce fantasme est réalisé — plus ou moins partiellement — dans des œuvres méta-rationalistes, tout autant que non rationalistes. À titre d'exemple, *The Engine Summer* de Crowley — traditionnellement étiqueté comme science fiction — met précisément en scène la conscience d'un personnage conservé dans une machine et condamné à raconter ses souvenirs pendant des siècles.

1.4.2. « Never mind about breakfast »[15] : abondance et frugalité heureuse

1.4.2.1. Bonne et honnête provende

Nous nous proposons maintenant de prendre comme exemple le rapport à la nourriture, car il nous semble résumer les enjeux d'équilibre des fantasmes de manière plus simple que le mal ou la mort, tout en mettant plus en évidence leurs conséquences politiques. L'année à Hogwarts est rythmée par des festins décrits voluptueusement à grand renfort d'énumérations :

> Harry's mouth fell open. The dishes in front of him were now piled with food. He had never seen so many things he liked to eat on one table: roast beef, roast chicken, pork chops and lamb chops, sausages, bacon and steak, boiled potatoes, roast potatoes, chips, Yorkshire pudding, peas, carrots, gravy, ketchup and, for some strange reason, mint humbugs. […] Harry piled his plate with a bit of everything, except the humbugs and began to eat. (*The Philosopher's Stone*, 135)

Outre l'hypotypose créée par la longue énumération (seize éléments), on remarque la répétition du verbe *to pile with* qui vient souligner l'abondance décrite. Ainsi, la surface (de la table, de l'assiette) devient insuffisante pour contenir une telle quantité de nourriture, comme la phrase elle-même, forcée de s'allonger virgule après virgule pour recevoir tous ces éléments.[16] Notons en outre la place préférentielle donnée aux viandes en début de liste, mets symbole d'opulence. Pour expliquer la démarcation de la viande, Boro Rogowski cite comme facteurs le goût et la préférence, le prestige et la tradition, mais aussi la disponibilité (l'aspect nutritionnel n'étant qu'une considération récente) : « in most communities meat has long occupied a special place in the diet, for a variety of reasons including taste preference, prestige, tradition and availability, with the nutritional aspects being included more recently » (Rogowski 1980, 76). Les conditions de disponibilité ne sont bien sûr pas liées principalement à la chasse, mais à l'élevage, puisque la production de viande requiert une dépense d'énergie globale élevée. Ainsi il faut 0,6 hectares pour produire 20 kg de protéines

[15] Il s'agit de la remarque d'Aragorn aux hobbits au moment de fuir Bree (*The Fellowship of the Ring*, 234), mais en raison du vol des poneys, le départ matinal reste vœu pieu : « "There is one crumb of comfort," said Merry, "and more than a crumb, I hope : we can have breakfast while we wait" » (235).

[16] Lors de la description des desserts (neuf éléments seulement, plus le terme générique « puddings »), la phrase reste d'ailleurs inachevée, ouverte sur les points de suspension et sur la quantité de gâteries supplémentaires que le lecteur ne manquera pas d'évoquer (*The Philosopher's Stone*, 137).

céréalières par an, contre deux à six hectares pour la même quantité de protéines animales.[17] Ursula Le Guin souligne ce luxe de la viande en rappelant que le President Truman avait demandé aux citoyens américains de se passer de bœuf et de volaille une fois par semaine afin de dégager des excédents de céréales à envoyer en Europe.[18] Elle identifie cette démarche de sacrifice pour autrui comme identique à la démarche décroissante, qui accepte de se passer d'un gain immédiat pour éviter des dégâts écologiques (dont l'ampleur ne sera visible qu'ultérieurement) : « If citizens can't be asked to refrain from steak on Tuesdays, how can industries and corporations be asked to refrain from the vast and immediate profits they make from destabilizing the climate and destroying the environment? » (« Restraint », pas de pagination).

Dans *Harry Potter* en revanche, la nourriture est entièrement déconnectée de toute notion de production ou même de travail. Ainsi la surprise de Harry (« [his] mouth fell open ») souligne le caractère fantastique de cette apparition alimentaire, en contraste frappant avec la simplicité stylistique qui la décrit. Le narrateur se contente en effet du verbe *to be* et d'un temps simple, le prétérit : « The dishes in front of him were now piled with food ». Pour Isabelle Cani, cette aisance de l'abondance — rendue possible par la magie — « correspond aux fantasmes d'une société de consommation régie par le principe de plaisir, qui voudrait que les choses se fassent toutes seules et que les désirs se réalisent sans effort » (Cani 2007, 253). Car il s'agit bien de désirs et non de besoins ; les élèves ne cherchent pas à rassasier une faim finie, mais à atteindre un maximum hypothétique et sans cesse repoussé :

> When everyone had eaten as much as they could, the remains of the food faded from the plates, leaving them sparkling clean as before. A moment later the puddings appeared. (*The Philosopher's Stone*, 137)

La magie dans les premiers tomes de *Harry Potter* s'inscrit donc dans une logique de croissance inconsidérée où la nourriture est aliénée à la fois de ses sources de production, des besoins humains et de tout impact sur son environnement (les assiettes sont étincelantes

[17] Les chiffres sont ceux avancés par le rapport d'Arnold Bender pour l'Organisation des Nations Unies pour l'Alimentation et l'Agriculture (Bender 1992, pas de pagination, tableau 1-3). Il souligne néanmoins que dans les agricultures traditionnelles, les bêtes sont nourries avec des végétaux non-consommables par les hommes (les glands de chêne par exemple) contrairement à l'élevage moderne fondé sur une alimentation à base de céréales.

[18] Voir la une du *New York Times* du 5 octobre 1947 : « Truman Calls On Nation To Forego Meat Tuesdays, Poultry, Eggs Thursdays ».

« comme avant »). Ce n'est que dans *The Goblet of Fire* que les festins de Hogwarts sont brutalement remis dans un contexte plus complexe, lorsque Hermione, Harry et Ron découvrent qu'il y a des cuisines dans leur école et qu'y travaillent des centaines d'elfes de maison — c'est-à-dire des créatures asservies magiquement. Le lecteur est habitué à interpréter ce lien fantastique comme de l'esclavage, puisque c'est sous cet angle que l'elfe de maison Dobby est introduit deux tomes plus tôt dans *The Chamber of Secrets.* D'une part, l'elfe de maison est représenté comme une victime de brimades de la part de ses maîtres (mot qui, seul, ne suffit pas faire oublier d'autres scénarios que l'esclavage). D'autre part, il est fait référence constante à son désir d'être libéré. Enfin, le terme « esclavage » est utilisé explicitement : « 'Tis a mark of house-elf's enslavement, sir » (*The Chamber of Secrets*, 193). Deux tomes plus tard*,* Hermione réactive cette connotation, mettant les personnages en face de leurs responsabilités :

> 'Slave labour,' said Hermione, breathing hard through her nose. 'That's what made this dinner. *Slave labour*.'
> And she refused to eat another bite. (*The Goblet of Fire*, 162).

Le choix militant de refuser de manger plutôt que d'être complice d'un système qu'elle désapprouve fait de Hermione le « centre éthique des romans » (Chappell, 285). Par conséquent, alors que l'intrigue principale et Harry se concentrent sur le Tournoi des Trois Sorciers — qui a pour but d'augmenter l'autorité charismatique des participants et de l'école gagnante — Hermione fonde une association de défense des elfes de maison, afin de diminuer l'autorité des sorciers sur une autre race consciente. Rappelons tout de même que Rowling effectue dans *The Goblet of Fire*, un revirement. En effet, les autres elfes de maison (Winky l'affranchie, mais également les nombreux elfes anonymes de Hogwarts) ne souhaitent pas être libérés ni bénéficier d'un salaire ou même de congés, de telle sorte que Dobby apparaît comme une exception (Hagrid va jusqu'à le qualifier de bizarre, « weirdo », *The Goblet of Fire*, 233).[19] À ce titre, et malgré son engagement, Hermione ne relève jamais le lien entre leur contentement et la nature magique de leur servitude. Or, là où l'esclavage

[19] Même si les Elfes de Maison peuvent être interprétés comme une métaphore de l'esclavage, il ne s'agit pas d'une allégorie, et il n'y a dans cette métaphore aucune prétention d'égalité parfaite entre l'objet représenté et son référent possible dans le monde du fauteuil. En l'occurrence, il nous semble que le cadre métaphorique le plus adapté pour un elfe libéré n'est pas celui de l'esclave émancipé, mais du *ronin* (un samouraï sans maître, une condition particulièrement humiliante dans une culture de l'honneur comme celle des samouraïs).

ordinaire est une affaire de pouvoir, l'esclavage magique se confond avec l'autorité puisqu'il a les moyens d'imposer l'acceptation de la population asservie. Cependant, en déplaçant l'intérêt de la consommation vers les producteurs, Hermione brise l'idée d'une croissance sans coût ni lien avec son environnement. À l'opposé d'une vision de la magie comme mode de réalisation des fantasmes, l'auteur introduit donc la logique décroissante dans son œuvre.

En dépit de ce changement de paradigme, les descriptions culinaires dans *Harry Potter* — chez les Weasley, dans le train, ou à Hogwarts — gardent une « dimension épicurienne » qui colore d'une « tonalité rabelaisienne » l'ensemble de l'œuvre (Charbonniaud 141). La société sorcière est en effet une société d'abondance et même d'excès, où les restrictions sont systématiquement signe de malheur. Ainsi, avant même les pérégrinations sauvages du trio dans *The Deathly Hallows*, la faim est associée aux séjours de Harry chez les Dursley — c'est-à-dire sa famille, qu'en tant qu'enfant il détestait et pour qui il garde une forte antipathie.[20] Cependant, les autres œuvres de notre corpus n'entretiennent pas ce même rapport d'association réciproque entre nourriture et bonheur.

[20] « It's not possible to live with the Dursleys and not *hate* them » déclare-t-il dans *The Chamber of Secrets* (218, je souligne). À presque dix-sept ans, Harry met néanmoins de l'eau dans son vin : « what did you say to one another at the end of sixteen years' solide *dislike*? » (*The Deathly Hallows*, 35, je souligne). Notons tout de même que ce n'est pas uniquement Harry qui évolue, mais aussi la représentation de sa famille. Celle-ci gagne en subtilité à partir du moment où les dangers qui menacent Harry font intrusion dans leur vie (dans *The Order of the Phœnix*), c'est-à-dire au moment où le fantastique devient une réalité pour eux et non plus une aberration de leur neveu. La fusion des deux mondes devient le moyen pour Harry, sorcier et fils de sorciers, d'accepter sa famille moldue : « And all of a sudden, for the first time in his life, Harry fully appreciated that Aunt Petunia was his mother's sister » (*The Order of the Phœnix*, 39).

1.4.2.2. De la retenue volontaire

À l'opposé des festins de Hogwarts, *Enchantment* met en scène un dieu, Mikola Mozhaiski (qu'Ivan connaît comme son oncle Marek), qui choisit volontairement de réduire son repas à la portion congrue et refuse de manger plus que ce dont son corps a besoin pour le travail qu'il va effectuer. La nourriture redevient donc le moyen d'atteindre une fin — l'effort physique — et non une fin en soi. Elle ne perd pas pour autant sa connotation gustative, comme le montrent les oppositions répétées entre la cuisine traditionnelle ukrainienne et la « malbouffe » américaine.[21] Cependant, les longues énumérations n'ont plus comme dans *Harry Potter* une connotation festive, au contraire, il s'en dégage une impression de malaise :

> [She] had incredible quantities of food waiting for Ivan — crepes filled with cottage cheese and topped with sour cream, meat-filled cabbage rolls, broth with beads of fat floating on the surface, dumplings filled with fruit, mushrooms stewed in sour cream. He knew enough to plunge in and eat until he felt sick. (*Enchantment*, 40)

Outre l'expression explicite *to feel sick*, la nausée procède du champ lexical des produits à base de graisse animale : « cottage cheese », « sour cream » qui est répété deux fois, et l'appétissant « beads of fat ». De plus, on note la récurrence des aliments farcis (« filled », répété trois fois), adjectif métonymique qui prédit le destin imminent d'Ivan. Piégé entre la politesse qui l'empêche de refuser et des portions gargantuesques, celui-ci se voit donc contraint de se porter volontaire pour du travail de ferme, comme s'il devait mériter la nourriture qu'il a déjà mangée : « The problem is to work hard enough that her meals are exactly right for you! » (*Enchantment*, 44). On retrouve ici les racines chrétiennes de l'œuvre de Card, mormon pratiquant, qui semble réécrire la parabole des talents (Mat. 25, 14-30) : quelle que soit la quantité de nourriture donnée — le sandwich de Marek/Mozhaiski ou le déjeuner pantagruélique d'Ivan — le personnage doit s'en rendre digne après coup. Comme dans *Harry Potter*, la dimension rabelaisienne est donc présente, mais outre qu'elle n'est pas liée directement au fantastique, elle s'accompagne d'une exigence d'adéquation entre consommation et besoin. En conséquence, la retenue de Mikola Mozhaiski apparaît comme un devoir et non une brimade. Le positionnement géographique et historique de ce passage n'a rien d'innocent. En situant cette fable morale en Ukraine immédiatement après la fin de

[21] Voir par exemple : « "I know you eat so much better every day, fine hamburgers and milkshakes, but —" "Don't talk about that vile American food, when I have *this* to eat!" » (*Enchantment*, 44).

l'U.R.S.S., l'auteur dénonce les excès de la société de consommation et du capitalisme américain, pays qui a pourtant accueilli son héros. Ces considérations politiques sont exprimées explicitement dans ce chapitre, comme on le voit dans la description que fait Marek/Mozhaiski de sa ferme :

> "New henhouses over here," he said. "There's more of a market for eggs now. [...] Capitalism! And everything looks so bright because we have enough electricity that you can turn on the lights in every room in the house at once."
> "But you never actually do that," said Ivan.
> "No, no, of course not," said Marek. "There are two of us, so there should never be more than two lights on at once." (*Enchantment*, 39-40).

La prospérité nouvelle apportée par le capitalisme est retranscrite ici principalement au travers des adverbes (« more », « enough ») mais également des adjectifs (« new ») et des déterminants (« every » que l'on retrouve encore dans « everything »). Comme dans le cas de la nourriture, cette abondance s'accompagne d'une retenue volontaire. Ainsi la responsabilité personnelle exprimée par le modal « should » s'oppose directement au pouvoir que procure le capitalisme transcrit par « can ».

On retrouve sans surprise ces considérations décroissantes dans *The Left Hand of Darkness,* et *The Lord of the Rings*. Ainsi le rapport des *Handdarata* à la nourriture embrasse l'aridité de la planète Gethen, puisqu'ils pratiquent l'ascétisme dès leur plus jeune âge (« we practice privation until we're experts at it » *The Left Hand of Darkness*, 256). Il s'agit bien là de restrictions volontaires, qui s'opposent à l'opulence de la vie politique dans la capitale (« I got out of practice in Erhenrang », 256). Puisque l'exercice du pouvoir à été présenté dès les premiers chapitres comme une suite d'intrigues et de complots, il est naturel pour le lecteur d'associer l'opulence à la décadence et la retenue volontaire à la probité morale — d'autant que ces privations se pratiquent dans les refuges *handdarata*, qui eux ont été présentés de façon très positive (54-70). Il faut de plus souligner que, de façon plus large, cette retenue volontaire se manifeste également dans un rapport au progrès technologique que l'auteur dresse en opposition radicale avec le nôtre :

> A Machine Age got going, gradually, without any industrial revolution, without any revolution at all. Winter hasn't achieved in thirty centuries what Terra once achieved in thirty decades. Neither has Winter ever paid the price that Terra paid (98).

Le dictionnaire Oxford rappelle que l'usage du latin *terra* est courant en science fiction pour désigner la planète Terre. Cette référence directe permet au lecteur de situer l'action de *The Left Hand of Darkness,* non pas dans un chronotope dénué de tout lien avec notre société, mais à un moment ultérieur sur la même chronologie.[22] Cette restriction de l'écart fantastique permet en retour d'interpréter correctement la mention de la révolution industrielle comme une référence à l'émergence du capitalisme industriel en Occident. Notons cependant que « le prix » payé par la Terre n'est pas explicité, bien que deux possibilités soient activées dans le paragraphe suivant. D'une part, l'insistance sur le climat qui donne son nom à la planète pousse le lecteur à activer des scénarios communs sur les perturbations climatiques et écologiques. D'autre part, l'utilisation des mots « société » et « changement culturel » (98) rappellent le coût humain de la révolution industrielle.[23] À la croissance érigée en vertu théologale, l'auteur oppose donc une retenue volontaire qu'il convient d'appeler décroissante et qui s'exprime dans les rapports au confort matériel (nourriture, mais aussi chauffage domestique) et au progrès technique.

The Lord of the Rings rejoint *Enchantment* et *The Left Hand of Darkness* dans cette représentation de la retenue gastronomique en lien avec la responsabilité politique. Ainsi, alors que l'Intendant du Gondor mange chichement, la Comté est le pays de l'abondance insouciante. Si, dans le premier cas, le lien avec l'état de siège est explicite, il n'en est pas moins naturel d'associer la bonne chère hobbit avec leur ignorance du monde alentour, puisque les restrictions leur sont imposées dès que leurs frontières sont franchies par des hommes — ou inversement, dès qu'ils quittent la protection de leur pays. Comme pour Harry, Hermione et Ron, l'aventure hors du nid est synonyme pour les hobbits de privations, en particulier alimentaires. Cependant, malgré cette similarité de façade, leur attitude est radicalement différente. Comparons deux extraits :

> This was their first encounter with the fact that a full stomach meant good spirits; an empty one, bickering and gloom. (*The Deathly Hallows*, 236)

---

[22] Comme nous l'avons vu dans notre introduction, le récit de Tolkien se veut également en lien avec l'histoire humaine, mais à un moment antérieur à l'histoire connue. Cependant l'écart fantastique y est beaucoup plus large.

[23] Citons à titre d'exemple le commentaire de Marx et Engels sur les bouleversements sociaux de la révolution industrielle : « [La bourgeoisie] a supprimé la dignité de l'individu devenu simple valeur d'échange » (*Manifeste du parti communiste*, 9).

> But the bitter truth came home to him at last: at best their provision would take them to their goal; and when the task was done, there they would come to an end, alone, houseless, foodless in the midst of a terrible desert. There could be no return. "So that was the job I felt I had to do when I started," thought Sam. […] With a new sense of responsibility he brought his eyes back to the ground near at end, studying the next move. (*The Return of the King*, 249)

Rappelons tout d'abord la différence de contexte : alors que les trois sorciers se déplacent par magie dans la campagne anglaise, les deux hobbits marchent nus pieds dans le Mordor. Ceci signifie d'emblée que les uns ont besoin de force physique pour continuer à avancer tandis que les autres ne requièrent essentiellement qu'une baguette magique.[24] Cette différence de situation se reflète dans les préoccupations des personnages. Sam pense à la nourriture en termes de but à atteindre (« their provision would take them to their goal ») et de retour éventuel ; tandis que les sorciers raisonnent en termes de confort (« good spirits »). Parallèlement, l'absence de nourriture signifie pour les uns des disputes puériles (« an empty [stomach, meant] bickering ») et pour les autres la mort (« there could be no return »). En conséquence, les effets des privations sur le moral des voyageurs divergent radicalement. Pour les sorciers, ces effets sont égo-centrés (« good spirits », « gloom ») tandis que Sam est renvoyé à sa « responsabilité » vis-à-vis de Frodo et du monde extérieur. Pour comprendre pleinement cette divergence d'attitude, il faut se rendre compte de la différence de positionnement de la nourriture par rapport au fantastique. Comme on l'a vu, pour Harry, l'abondance culinaire découle de la magie — son premier gâteau d'anniversaire lui est offert par le géant Hagrid et son premier festin coincide avec la découverte de Hogwarts. Pour les hobbits en revanche, les banquets généreux font partie de l'univers casanier, avant le franchissement du portail. Le passage de la Comté vers le monde extérieur — c'est-à-dire, pour les personnages dont on suit le point de vue, le monde fantastique — est synonyme de renoncements :

> Already they were getting used to much walking on short commons — shorter at any rate than what in the Shire they would have thought barely enough to keep them on their legs. (*The Fellowship of the Ring*, 243).

[24] On se rappelle en effet que lors de son évasion, Sirius Black, affamé et sans baguette magique, cite uniquement le deuxième facteur comme incapacitant (*The Prisoner of Azkaban*, 272).

On note ici que la réduction drastique de nourriture qui accompagne l'opposition entre la Comté et l'aventure subit le même procédé de banalisation que le fantastique ; les hobbits s'y habituent (« getting used to »). Bien que *Harry Potter* et *The Lord of the Rings* appartiennent fondamentalement à la *fantasy* de portail-quête, force est donc de remarquer que leur attitude vis-à-vis du fantastique diffère. Dans le premier cas, la magie doit résoudre les problèmes, de la même façon qu'elle multiplie la nourriture ; le fantastique y est fortement associé au fantasme. Chez Tolkien en revanche, le franchissement du portail s'accompagne de privations car le fantastique est la source du problème ; l'Anneau Unique illustre ce paradigme.

Au-delà de l'exemple de la nourriture, on s'aperçoit que dans *Enchantment* également, la magie s'avère être plus une source de contraintes que de liberté fantasmée. Analysons le retour d'Ivan aux États-Unis, et en particulier la réaction de son ex-fiancée lorsqu'elle apprend son mariage avec Katerina.

> "If you didn't want it to be this way, then it wouldn't *be* this way, would it? Or are you seriously telling me the two of you *had* to get married?" Ruth turned around and pointedly scanned Katerina's body, as if the pregnancy might already be visible. (*Enchantment*, 257)

Devant ce mariage soudain, Ruth reconnait la possibilité d'une obligation extérieure (« had to »), même si, de façon assez ironique, le scénario qu'elle envisage (une grossesse) dépendrait d'un choix d'Ivan (avoir des relations sexuelles avec Katerina), ainsi que d'une décision morale (qui n'est certes pas dénuée d'une composante culturelle, mais reste morale et non légale, et donc par définition intérieure). Même si l'opposition entre obligation extérieure (*have to*) ou intérieure (*must*) perd de son sens au passé (ce qui est le cas ici), il n'en reste pas moins que les contraintes qu'a subies Ivan à Taina (menaces réelles sur sa vie), même si Ruth ne peut les imaginer, restent bien supérieures au scénario commun qui lui vient à l'esprit. À ce titre, il est intéressant de remarquer que le passage n'a de sens que dans le cas d'un écart fantastique restreint (ce qui est clairement le cas, l'écart s'étant réduit lors du retour vers le futur). En effet, le lecteur modèle fait appel au scénario commun [grossesse involontaire suivie d'un mariage précipité] pour comprendre l'obligation que Ruth mentionne sans en préciser la cause. La précision qu'apporte le co-texte droit (« as if the pregnancy

might already be visible ») n'est pas strictement nécessaire, cependant elle a un double but. D'une part, elle valide l'inférence du lecteur, et d'autre part, elle confirme le retour dans le monde réel (c'est-à-dire les Etats-Unis du XX^{ème} siècle par opposition à l'Ukraine mystique de Marek/Mozhaiski et au Taina magique de Katerina). Avec ce retour dans le monde non fantastique, c'est aussi la pertinence des règles qui y sont associées qui est réaffirmée. En ce sens, l'utilisation de l'article défini (« the pregnancy ») montre bien que l'on est dans le domaine de l'acquis et non de la découverte (comme ce serait le cas de l'autre côté du portail). La notion d'écart fantastique est donc fondamentale pour comprendre la façon dont le lecteur construit la scène. En effet, la remarque de Ruth (« you had to get married »), dont l'interprétation coule de source ici, serait potentiellement incompréhensible dans un contexte d'écart fantastique large, car il y aurait trop de causes possibles pour expliquer cette obligation. L'absence de repères empêcherait donc un remplissage automatique et inconscient du sous-entendu.[25] Dans le cas qui est le nôtre (un écart moyen, puisque Taina reste une société indo-européenne et christianisée), la même question, posée à Taina aurait un autre sens, que l'on pourrait retranscrire ainsi : "*Are you telling me you had to get married?" "Indeed, we had to get married to fulfil the requirements of the witch's curse."* L'obligation serait alors interprétée comme fantastique et non pas sociale.

De plus, si l'on admet que les vœux de mariage ont été prononcés sous la contrainte (magique), alors, d'un point de vue canonique et légal, le mariage est nul. On assiste ainsi à un retour du libre-arbitre. Comme on vient de le voir, la contrainte exercée sur Ivan et Katerina n'existe pleinement qu'à Taina. En passant le portail dans le sens inverse, les protagonistes ouvrent donc la possibilité d'un mariage sincère, sacramentel. Ils quittent un monde où l'écart fantastique permet l'application de contraintes fortes, qu'elles soient socio-culturelles — importance de la parole donnée, absence de divorce, mariage politique — ou réellement fantastiques — destin, malédiction. Ces contraintes sont en partie levées lors du

[25] Il ne s'agit pas ici de prétendre que le lecteur n'activerait pas cette possibilité, si le texte ne lui en suggère aucune autre. Cependant, il ne pourrait en confirmer la validité ; cette hésitation du lecteur pourrait même être utilisée à des fins comiques.

retour vers l'Occident contemporain.[26] Notons en outre que ce transfert se combine à un passage symbolique de l'ex-U.R.S.S., pays représentant l'oppression dans l'imaginaire américain, aux États-Unis, symbole de liberté pour les immigrants.[27] On comprend donc que, au lieu d'être un moyen d'accomplir ses fantasmes, la magie et le fantastique dans *Enchantment* imposent des contraintes plus fortes que celle du monde non fantastique d'où vient Ivan.

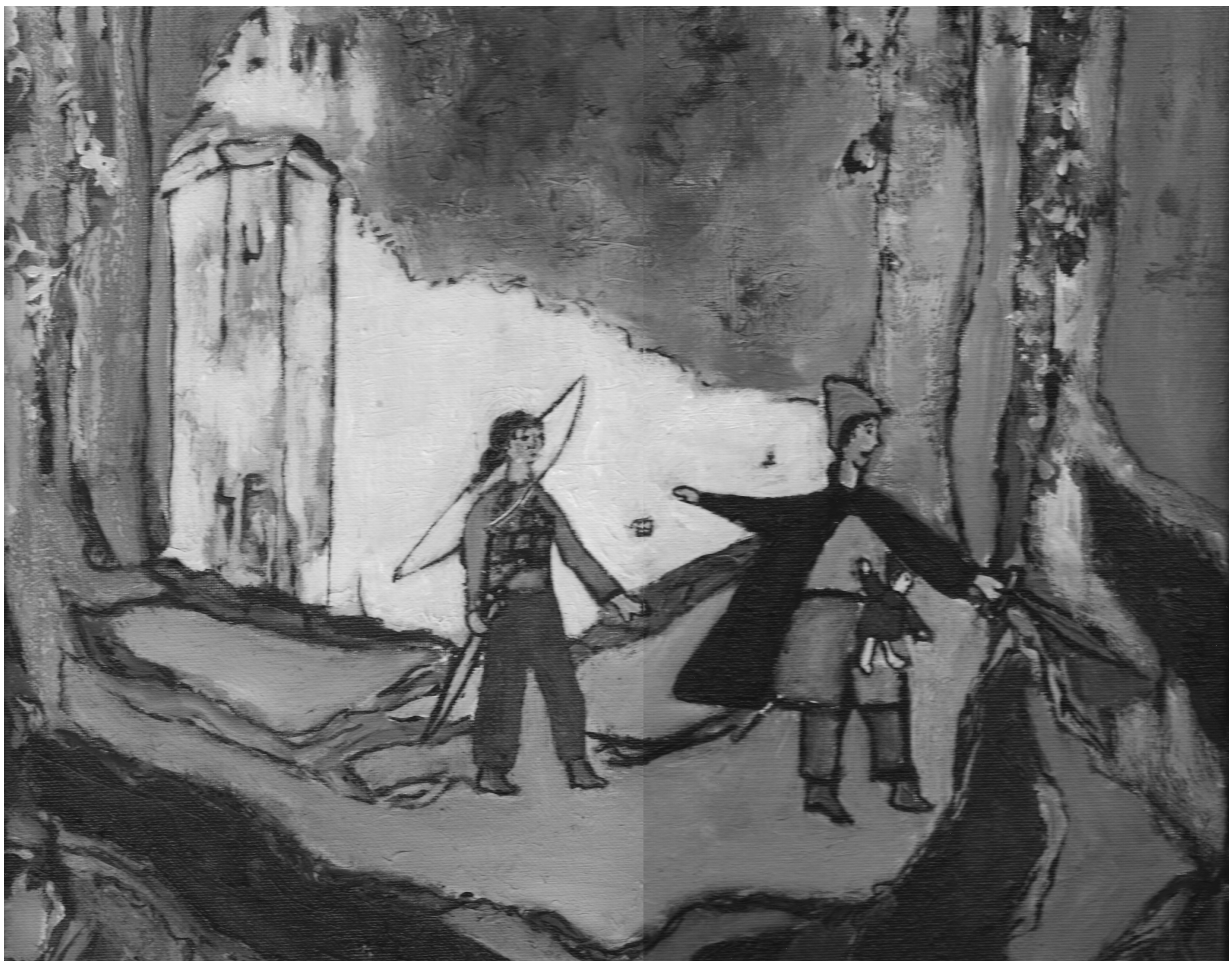
Ainsi, malgré son potentiel d'actualisation des désirs, la *fantasy* s'avère bridée, comme nous l'avons montré au travers de l'exemple de la littéralisation du malheur, de la nourriture et du mariage d'Ivan. L'élan croissant intrinsèque à ce mode d'écriture se heurte donc, dans les œuvres étudiées, à une dynamique du renoncement qui donne naissance à un héros décroissant.

[26] On rappellera tout de même que malgré la possibilité pour Ivan de rompre ses fiançailles avec Ruth (fait socialement répréhensible à Taina), sa vision du mariage reste celle d'un mariage indissoluble (*Enchantment*, 160). À comparer avec le commentaire des Européens sur le mariage américain dans *The Custom of the Country* : « Her husband ? But she's an American — she's divorced » (Edith Wharton 221).

[27] Cette opposition est la motivation de la famille d'Ivan pour quitter l'U.R.S.S. dans le premier chapitre : « "I have to get you out of here, let you grow up in a free land," said Father » (*Enchantment*, 2).

2. Le héros décroissant

Où l'on mettra en évidence une dynamique du renoncement à l'œuvre chez le héros



2.1. Renoncer au pouvoir

Comme nous l'avons vu, de par sa nature sylleptique, le mode fantastique permet la réalisation des fantasmes. C'est-à-dire qu'il donne aux personnages le pouvoir de s'affranchir des règles naturelles et/ou humaines, soit par le biais de moyens non rationalistes, soit *via* une science méta-rationaliste. Le héros fantastique se retrouve donc au centre d'une histoire où le pouvoir a un rôle qui dépasse celui qui lui est réservé dans la littérature réaliste. Cependant, dans les œuvres étudiées ici, de nombreuses figures font le choix de ne pas utiliser ce pouvoir, que ce soit dans le domaine de la violence strictement physique ou de la coercion socio-culturelle. Nous verrons également que ce renoncement au pouvoir a des conséquences importantes sur la nature même des héros masculins.

2.1.1. Un héros non-violent

2.1.1.1 Violences physiques

Dans le cas de la technologie méta-rationaliste, en particulier, Le Guin souligne le caractère à la fois « triomphant » et « tragique » des histoires incarnant la forme fantasmée du pouvoir : « The fiction embodying [the] myth [of modern technology] will be, and has been, triumphant (Man conquers earth, space, aliens, death, the future, etc.) and tragic (apocalypse, holocaust, then or now) ».[1] Il n'est donc pas surprenant de trouver de nombreux héros de science fiction œuvrant à l'avénement d'un empire galactique. Parmi les exemples classiques de la littérature, citons *Foundation* d'Asimov qui raconte la chute d'un empire galactique et les efforts de la Fondation Encyclopédique pour re-coloniser l'univers — sous la contrainte bien entendu, mais généralement avec une violence minime.[2] Les critiques n'ont pas manqué de remarquer que l'écrasante majorité des héros de ces histoires sont masculins. Ainsi, à partir de l'exemple du premier outil humain supposé, le bâton, Le Guin démontre comment ces mythes, anciens ou modernes, contribuent à définir l'humanité, et la civilisation qui en est issue, en termes à la fois masculins et violents.

---

[1] Ursula K. Le Guin, « The Carrier Bag Theory of Fiction » (1986, rpt. in *The Ecocriticism Reader — Landmarks in Literary Ecology*, ed. Cheryll Glotfelty et Harold Fromm, Athènes : UP Georgia, 1996) : 153.

[2] Citons encore *Dune* de Frank Herbert, et l'histoire de sa *vendetta* entre nobles familles de l'empire galactique, qui marie triomphe sur l'éco-système aride de la planète éponyme et la tragédie d'une guerre sainte, *djihad*, que le protagoniste ne réussit pas à éviter.

> The society, the civilization they were talking about, these theoreticians, was evidently theirs; they owned it, they liked it; they were human, fully human, bashing, sticking, thrusting, killing. Wanting to be human too, I sought for evidence that I was; but if that's what it took, to make a weapon and kill with it, then evidently I was either extremely defective as a human being, or not human at all.
> That's right, they said. What you are is a woman. Possibly not human at all, certainly defective. Now be quiet while we go on telling the Story of the Ascent of Man the Hero. (Le Guin, « The Carrier Bag Theory of Fiction », 151)

L'article tire son titre d'un autre outil primordial, qui est le récipient pour transporter les fruits de la cueillette (« carrier bag »), et étudie les implications d'une histoire qui se concentre soit sur ce type d'instrument, soit sur un outil de pouvoir — aussi basique qu'un bâton, dans cet exemple, ou aussi fantastique qu'une baguette magique ou un sabre laser, dans le domaine de la *fantasy*. Au-delà du filtre genré qui domine ici, Le Guin souligne également — épiphanie pour le lecteur — le lien entre croissance « the Ascent » et violence (« bashing, sticking, thrusting, killing »). En effet, il n'est pas suffisant de dénoncer cette violence, ce « dernier recours de l'incompétence », comme le dit le protagoniste de *Foundation*,[3] et de nombreuses œuvres s'y emploient d'ailleurs. Ainsi, les protestations contre la guerre du Vietnam ont donné naissance à des classiques de la science fiction tels que *The Forever War* de Joe Haldeman ou encore *The Word for World is Forest* de Le Guin. De même, Card offre dans *Ender's Game* et ses suites une réflexion sur la réaction violente de l'humanité face à l'Autre. Le cycle s'ouvre sur le « xénocide » d'une espèce consciente, un triomphe tragique dont le héros cherche la rédemption dans les tomes suivants. Ainsi, même dans leur dénonciation de la violence martiale, ces romans courent le risque de rester prisonniers d'une croissance de pouvoir qui a pour but la domination de l'Autre. L'intérêt de l'approche de Le Guin dans *The Left Hand of Darkness* est de refuser le piège d'une opposition frontale à la guerre, pour simplement parler d'autre chose, car « s'opposer à quelque chose c'est le maintenir ».[4] Le concept même de guerre est absent des langues de Gethen, et, en conséquence, de leur représentation mentale du monde. Ainsi lorsque Genly Ai tente de rassurer le roi Agraven sur les intentions de l'Ekumen, qu'il représente, il lui dit que

[3] Il s'agit de la traduction de Jean Rosenthal ; « the last refuge of the incompetent » dans l'original. Isaac Asimov, *Foundation* (1951, Londres : HarperCollins, 1995) : 90.

[4] C'est en tout cas ce que déclare Estraven : « to oppose something is to maintain it » (*The Left Hand of Darkness*, 151).

les raids intersidéraux (« forays ») n'en valent la peine pour personne, et explique au lecteur pourquoi il n'utilise pas le mot guerre : « I do not speak of war for a good reason; there's no word for it in Karhidish » (*The Left Hand of Darkness*, 34). On assiste là à une démarche typique de la rhétorique du portail-quête, le narrateur explique au lecteur un élément fantastique, avec la particularité ici que l'élément est une absence. Bien sûr le concept de guerre reste compréhensible pour les Géthéniens, qui peuvent l'imaginer par extrapolation. C'est précisément la peur d'Estraven pour le futur, qu'il aborde avec les députés d'Orgoreyn :

> The same thought, you planted in my head long ago Estraven […]. A feud between two Clans, yes; a foray between two towns, yes; a border dispute and a few barn-burnings and murders, yes; but a feud between two nations? a foray involving fifty million souls? (*The Left Hand of Darkness*, 83).

On note l'escalade qui fait passer de « two Clans » à « two towns » et finalement « two nations ». Ce que les préoccupations de ce personnage révèlent donc, ce n'est pas une peur du pouvoir, ni même du pouvoir violent (« a few barn-burnings and murders »), mais bien une peur de la croissance de pouvoir. En effet, au-delà d'un certain stade, le changement quantitatif implique un changement qualitatif qui transforme la nature du pouvoir. Cependant cette vision d'un futur possible n'est jamais concrétisée au sein de la diégèse, le concept de guerre, comme le mot lui-même, reste absent de Gethen. Cette dénonciation *in absentia* s'avère particulièrement pertinente puisqu'elle épouse la logique décroissante. Ainsi, nulle description hyperbolique des horreurs de la guerre, mais plutôt la présentation d'une société où le pouvoir garde une dimension humaine.

Le problème se pose en termes différents pour l'Ekumen, l'association des mondes connus, puisque la guerre, et l'impérialisme qui la motive, font partie intégrante de l'histoire de ces mondes.[5] Par conséquent, ils effectuent une diminution volontaire de leur propre pouvoir et envoient un messager unique pour les représenter (« there's only one First Mobile », *The Left Hand of Darkness*, 27). Soulignons en outre que ce messager n'est pas un super-héros ou agent spécial qui aurait pour vocation de réussir sa mission par la force après l'échec inévitable des négociations, et qui concentrerait dans les faits le pouvoir d'un état en

[5] On trouve dans *The Left Hand of Darkness,* des allusions à ces autres mondes : « Hain, Chiffewar, and the Cetians, of S and Terra and Alterra, of the Utter-mosts, Kapteyn, Ollul, Four-Taurus, Rokanan, Ensbo, Cime, Gde and Sheashel Haven… » 35. Après la publication de *The Left Hand of Darkness*, certains ont donné lieu à d'autres romans, dont l'ensemble forme le cycle de Hain.

une seule personne. Au contraire, Genly Ai présente son rôle en opposition directe à la violence militaire : « one voice speaking truth is a greater force than fleet and armies, given time; plenty of time » (27). L'emploi du comparatif « greater » souligne la décroissance que subissent les formes typiques du pouvoir impérialiste (« fleet and armies »), au profit d'une autorité potentielle, mais qui n'est pas encore reconnue, la vérité. Ainsi, le héros et l'union qu'il représente se placent volontairement en position de faiblesse, quitte à se sacrifier,[6] afin de mettre en place les conditions d'une confiance mutuelle, étant entendu que la démonstration de pouvoir nécessaire à la sécurité de l'Envoyé serait interprétée — à juste titre — comme un manque de confiance. Au-delà même du refus d'être une menace potentielle, cette attitude révèle un refus d'impressionner (« I am not selling Progress to the Abos », 117) et *in fine* un refus d'ingérence. Ainsi, le « fantasme colonial de sauver les natifs en dépit d'eux-mêmes »[7] est rendu impossible par la position d'humilité réelle qu'adopte l'Ekumen et par sa conséquence, qui est le manque d'implication de l'Envoyé dans les affaires locales : « [Estraven's] ironies, and these ins and outs of a border dispute with Orgoreyn, were of no interest to me » (15).

Ce pacifisme radical fait écho au caractère exceptionnel du personnage de Tom Bombadil dans *The Lord of the Rings*, qui, alors que les partisans du bien et du mal cherchent à établir une part de contrôle sur le monde, renonce précisément à tout contrôle en dehors de son petit domaine (*Letters of J. R. R. Tolkien*, 179). La position respective de Genly Ai et de Bombadil par rapport aux adjuvants révèle cependant une approche différente de la part de l'auteur. Alors que le représentant de l'Ekumen est forcé de travailler main dans la main avec Estraven, Tom Bombadil ne coopère pas avec les autres personnages et reste en marge de l'intrigue principale.[8] Ainsi, alors que le fil conducteur de la quête est précisément la conviction que le pouvoir — et *a fortiori* l'abondance de pouvoir — n'est pas une solution

---

[6] Le sacrifice de l'Envoyé prend plusieurs formes. D'une part, les lois de la relativité font de son voyage à vitesse proche de la lumière un voyage dans le temps (à sens unique) qui le coupe définitivement de sa famille et de ses connaissances. D'autre part la possibilité de sa mise à mort est activée lorsque Genly Ai mentionne les infortunes d'autres envoyés, tués ou internés sur d'autres planètes (*The Left Hand of Darkness*, 27). Il n'échappe d'ailleurs que de peu à la mort dans la Ferme Volontaire d'Orgoreyn (voir chapitre 13, 165-84).

[7] « The colonialist fantasy of rescuing the natives from themselves » (Mendlesohn 2008, 148).

[8] L'étrangeté de Tom Bombadil par rapport à l'ensemble des autres personnages et son désintérêt pour la guerre de l'Anneau permettent de mieux comprendre l'omission — largement décriée par les *fans* — des chapitres 6 à 8 de *The Fellowship of the Ring* dans l'adaptation filmique de Peter Jackson.

contre le mal, la position de Bombadil est fragilisée par la dominance du discours de Fondcombe. À ce titre, Tolkien remarque dans sa lettre 144 qu'il est important de représenter ce pacifisme au sein de la diégèse, mais qu'en dernière analyse seule la victoire de l'Ouest permettra à Tom Bombadil de continuer — et Tolkien de préciser qu'il s'agit là de la perspective des sages de Fondcombe.[9] Ainsi l'opposition de ces deux attitudes met en garde contre un désengagement complet sans pour autant prêcher un pouvoir débridé. Bombadil a renoncé à tout contrôle et s'est retiré de la lutte, comme l'explique Tolkien dans sa lettre, c'est pour cette raison que l'Anneau n'a pas de pouvoir sur lui. Cependant la réciproque est vraie, il n'a ni autorité ni pouvoir sur l'Anneau (*The Fellowship of the Ring*, 348). En revanche, Frodo renonce au pouvoir comme moyen de contrôle sur le monde, mais cherche tout de même à garder le contrôle des événements. Ce contrôle se réalise précisément dans son anti-quête et par son attitude décroissante. Lors de son calvaire vers Orodruin, les symptômes qui préfigurent sa chute et sa revendication du pouvoir de l'Anneau sont donc logiquement les signes d'une perte de contrôle personnel :

> It took his hand, and as Frodo watched with his mind, not willing it but in suspense (as if he looked on some old story far away), it moved the hand inch by inch (*The Two Towers*, 393).

Cet extrait montre bien la manière dont Frodo est transformé en pantin par une volonté extérieure (« it ») qui l'aliène de son corps (« Frodo watched with his mind […] as if he looked on some old story far away »). Puisqu'il cherche à détruire l'Anneau, Frodo ne peut se prévaloir du détachement de Tom Bombadil, et se retrouve donc volontairement en position vulnérable, sujet à son pouvoir. Il est intéressant de noter que l'achèvement de sa quête n'est possible que grâce à des sursauts de contrôle sur l'Anneau,[10] alors même qu'il a été établi que l'utilisation de l'Anneau asservit celui qui s'en sert. Ainsi le renoncement au pouvoir dans *The Lord of the Rings*, apparaît comme une question de dosage. Seul Bombadil peut revendiquer une quelconque pureté, tandis que les personnages qui agissent directement sur l'intrigue se meuvent entre différentes nuances de gris.

---

[9] « It's a natural pacifist view [and] an excellent thing to have represented [but] eventually only the victory of the West will allow Bombadil to continue » (*Letters of J. R. R. Tolkien*, 179).

[10] Ainsi lorsque Gollum cherche à s'emparer de l'Anneau sur les pentes d'Orodruin, Frodo l'en empêche grâce à l'Anneau et retrouve des forces (*The Return of the King*, 263).

Le représentant du pacifisme dans *The Lord of the Rings* est un personnage masculin, comme l'Envoyé de l'Ekumen, mais volontairement isolé des autres acteurs de l'intrigue, majoritairement masculins également. Dans *The Left Hand of Darkness*, en revanche, Genly Ai est en interaction constante avec les autres personnages, qui s'avèrent être androgynes. Par conséquent, dans le contexte de Gethen, il serait naïf de négliger la dimension genrée de l'attitude de l'Ekumen. En effet, un des deux narrateurs principaux, Genly Ai, décrit explicitement la guerre comme une activité masculine.

> But on Gethen, nothing led to war. Quarrels, murders, feuds, […] tortures and abominations, all these were in their repertory of human accomplishments; but they did not got to war. They lacked, it seemed, the capacity to mobilize. They behaved like animals, in that respect; or like women. They did not behave like men, or ants. (*The Left Hand of Darkness*, 49)

Comme on le voit, l'envoyé de l'Ekumen établit une distinction entre les différents degrés de violence, et évite ainsi une représentation angélique des Géthéniens — et des femmes à qui il les compare. Le propre du masculin, pour ce narrateur, n'est donc pas la violence, mais la croissance excessive de celle-ci, en particulier lorsqu'elle est organisée (« to mobilize »). Cependant, Genly Ai étant lui-même un homme, la comparaison indirecte des femmes avec les animaux (« like animals […]; or like women ») a des tonalités paternalistes qui peuvent nuire à la réception de son discours ; et ce, alors même que la position de faiblesse volontaire de cet homme force une redéfinition de sa propre masculinité, selon un paradigme qui contredit les dichotomies passif/actif et faible/fort. Pour pallier cette subjectivité mâle du narrateur principal, l'auteur a recours à un discours polyphonique, qui fait intervenir plusieurs autres narrateurs, dont l'androgyne Estraven et au moins une femme enquêtant au service de l'Ekumen. Celle-ci fait écho aux considérations de Genly Ai d'une double manière. Premièrement, elle se présente de manière à attirer l'attention à la fois sur sa féminité et sur le pacifisme de sa planète d'origine : « I am a woman of peaceful Chiffewar, and no expert on the attractions of violence or the nature of war » (*The Left Hand of*

Darkness, 96).[11] La conjonction de ces deux éléments a pour conséquence de les associer étroitement et de renforcer le réseau de connotation que Genly Ai a déjà mis en place. De plus, lors de ses réflexions sur l'origine des androgynes de Gethen, cet enquêteur, qui est une enquêtrice, décrit la guerre comme une agression « purement masculine », un viol métaphorique : « did they consider war to be a purely masculine displacement-activity, a vast Rape, and therefore in their experiment [genetically modified angrogynous human beings] eliminate the masculinity that rapes and the femininity that is raped? » (*The Left Hand of Darkness*, 96). Dans le cas de Gethen, et de l'Ekumen en tant que colonisateur potentiel, il ne peut pourtant y avoir de viol de la terre, car à aucun moment il n'est mentionné de denrée rare ou désirable. En effet, le manque de ressources naturelles sur Gethen limite l'intérêt strictement économique des échanges de telle sorte que les scénarios d'exploitation coloniale du territoire ne sont jamais activés.[12] Le seul profit direct que Genly Ai envisage est la connaissance des techniques de prédiction des *Handarattas*, tandis que les autres formes de profit s'avèrent indirectes et désintéressées : « Increase of knowledge. The augmentation of the complexity and intensity of the field of intelligent life. The enrichment of harmony and the greater glory of God. Curiosity. Adventure. Delight » (*The Left Hand of Darkness*, 34). Malgré les nombreux synonymes de « croissance » dans ce discours (« increase », « augmentation », « enrichment », et « greater »), la croissance envisagée n'est pas matérielle et, à l'exclusion de la croissance de savoir, elle se transforme difficilement en pouvoir. Par conséquent, il apparaît que le pacifisme de l'Ekumen s'oppose directement à la croissance matérielle comme moteur du capitalisme libéral, ce que Jameson souligne en lien avec le contexte d'écriture : « The pacifist bias of *LHD* [sic] is thus part of a more general refusal of the growth-oriented power dynamics of present-day American liberalism » (Jameson 1975,

---

[11] Le lecteur dispose de peu d'informations sur la planète Chiffewar, que ce soit au sein du roman ou dans l'ensemble du cycle de Hain. En effet, aucun roman ne lui est dédié, et la seule autre mention, dans *The Left Hand of Darkness*, est un épithète que lui attribue Genly Ai : « lucky Chiffewar » (143). Il s'agit donc d'un cas classique d'immersion, le lecteur doit déduire une information que le narrateur (ici, les narrateurs) considère acquise. En raison des deux adjectifs « peaceful » et « lucky » qui activent des connotations utopiques, la composition du nom Chiffewar laisse deviner une étymologie fantastique pour la racine *chiffe* — étymologie qui n'est jamais explicitée, ni même confirmée.

[12] À comparer avec l'exploitation agressive de l'épice sur la planète Dune dans le roman éponyme — exploitation dirigée par des puissances coloniales — ou avec l'extinction de toute faune et flore endémique sur les différentes planètes colonisées par l'homme dans *Foundation*. Voir Frank Herbert, *Dune*, New York : Chilton Books, 1965 ; et Isaac Asimov, *Foundation*, 1951, Londres : HarperCollins, 1995.

pas de pagination). Bien sûr le discours du narrateur pourrait être interprété comme une simple rhétorique lyrique destinée à amadouer le roi, mais aucun élément ne vient confirmer l'activation d'un tel scénario machiavélique.[13] Au contraire, force est pour le lecteur d'accepter l'attitude de l'Ekumen comme une expérience presque mystique. L'humilité permet ici la rencontre de l'Autre sur un pied d'égalité, ce qui ouvre la possibilité de se laisser changer par lui au lieu de chercher uniquement à le changer ou l'exploiter. On pourra parler de structure fractale de l'intrigue, car cette rencontre a lieu à la fois sur le plan international (ou pour être précis, intersidéral) et sur le plan individuel, de telle sorte qu'à la rencontre de l'Ekumen avec des humains androgynes répond celle de l'Envoyé avec un personnage d'un autre genre.

Cependant, le pouvoir impérialiste ou colonialiste ne s'exprime pas uniquement en termes militaires ou économiques, il prend aussi la forme d'une domination culturelle.

[13] Le discours de Dumbledore et Harry Potter est plus vulnérable aux accusations d'hypocrisie, en revanche. Ni l'un ni l'autre n'essaie de tuer Voldemort. Malgré la prophétie, lorsqu'ils lancent un sort contre lui ce n'est pas pour tuer. Il s'agit d'un point important, bien entendu, mais qui ne doit pas faire oublier que tout ce qu'ils mettent en place a pour but la mort de Voldemort, et non pas sa capture (comme cela a été le cas pour Grindewald, ancien adversaire de Dumbledore, par exemple). Il y a donc là une certaine hypocrisie. On peut d'ailleurs légitimement se demander s'il n'aurait pas été plus simple de le capturer et le mettre hors d'état de nuire que de chercher et détruire tous les *horcruxes*. Cette question cependant, n'est jamais soulevée au sein de la diégèse. Au contraire le scénario d'un emprisonnement fiable est rendu peu crédible par l'exemple d'Azkaban, dont s'échappent d'abord Sirius (seul et sans aide), puis Barty Crouch Jr. et finalement tous les Mangemorts. Le contre-exemple de Grindewald (enfermé jusqu'à sa mort dans une autre prison), bien que valable d'un point de vue logique est beaucoup plus périphérique. En effet, il apparaît au milieu du dernier tome et Voldemort réussit à s'introduire dans sa cellule pour le tuer.

2.1.1.2. Violences culturelles

Aimé Césaire remarque que « les éléments qui structurent la vie culturelle du peuple colonisé, disparaissent ou s'abâtardissent du fait du régime colonial » (Césaire 1963, 20). En harmonie avec leur pacifisme, Genly Ai et Ivan se montrent au contraire très respectueux de la culture du pays fantastique (fantastique pour eux et pour le lecteur, pas pour les autres personnages), et ce, alors même qu'ils viennent d'un chronotope plus avancé technologiquement — c'est-à-dire d'une société qui aurait le pouvoir d'imposer sa propre culture. Ainsi, ils s'opposent à ce que Lucie Armitt identifie comme l'attitude « typique des histoires de *sf* » à savoir un mélange de « respect admiratif, né de la différence, et de dérision, née d'un désir de voir l'Autre comme une version inférieure de soi » (Armitt 2005, 84).[14] Bien sûr, aucun classement générique n'identifierait *Enchantment* comme de la science fiction, mais le schéma relationnel décrit par Lucie Armitt peut être facilement élargi à l'ensemble du domaine de la *fantasy*.[15] L'archétype de cette attitude coloniale face à la culture fantastique est l'Américain envoyé à la cour du roi Arthur chez Mark Twain, auquel *Enchantment* fait explicitement référence[16] : il réussit, seul, à changer et dominer une société à laquelle il n'est pourtant pas adapté. On ne pourrait imaginer plus pure expression du fantasme colonial. Cependant, force est de constater une similarité de structure entre *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court, Enchantment* et *The Left Hand of Darkness* — un homme isolé se retrouve dans un chronotope technologiquement moins avancé que sa société d'origine. Cependant, alors que le *Yankee* de Twain méprise la culture de son pays hôte et cherche à tirer avantage de la différence de développement technique,[17] Ivan et Genly Ai considèrent que la culture de ce chronotope est pure, et s'abstiennent volontairement de la contaminer. Ivan décrit ainsi les versions locales des contes comme « propres » : « "So your

[14] « A sense of awe, inspired by difference, and a sense of derision, inspired by a desire to see this "Other" as an inferior version of the self » (Armitt 2005, 84).

[15] Cet élargissement appelle bien entendu des précisions, puisque dans le cas des univers non rationalistes, l'attitude typique du protagoniste sera plus souvent de se sentir en situation d'infériorité face au phénomène magique. C'est le cas de Harry Potter.

[16] Ainsi le narrateur retranscrit-il le commentaire désabusé d'Ivan sur le parallèle entre sa propre situation et le roman de Mark Twain : « Connecticut Yankee in King Arthur's Court, my ass. American ingenuity amounted to squat in this place » (*Enchantment*, 143).

[17] Voir par exemple : « If everybody about here was so honestly and sincerely afraid of Merlin's pretended magic as Clarence was, certainly *a superior man like me* ought to be shrewd enough to contrive some way to *take advantage* of such a state of things » (je souligne). Mark Twain, *An American Yankee in King's Arthur Court* (1889, *Project Gutenberg*, 13 Déc. 2007) : pas de pagination.

version of the story, it's older," said Ivan. "It's… clean" » (*Enchantment*, 132). C'est cette notion de pureté, centrale dans le rapport d'Ivan à son sujet d'étude (l'alphabet cyrillique et les contes de fées) qui explique sa retenue :

> It would be a disaster. Even if someone else saw Ivan writing in the modern, fully developed Cyrillic alphabet and changed the shape of their letters even slightly to adapt to his style, it would falsify the archaeological record and make nonsense out of scholarship forever. With a sinking feeling Ivan realized that the one thing he could never do while he was here in Taina was write with his own hand. (*Enchantment*, 121)

Comme on le voit dans cet extrait, respecter la culture de Taina ne va pas de soi pour Ivan. Il s'agit au contraire d'un sacrifice personnel puisque, à l'hyperbolique mais distant « it would be a disaster », succède le très subjectif « sinking feeling ». Alors que la première expression correspond à un raisonnement abstrait sur les conséquences au long terme — mille ans — d'une possible interférence culturelle, les sentiments décrits par la suite s'appliquent uniquement à Ivan et à sa situation présente. En effet, le personnage a été construit autour de deux traits majeurs : son goût pour l'athlétisme et sa carrière universitaire. Or ses capacités physiques sont dédaignées par les habitants de Taina et, au nom du respect culturel, Ivan renonce volontairement à écrire. Le lecteur assiste donc à une destruction ontologique en règle, sacrifice immense pour Ivan qui permet au lecteur d'inférer l'importance proportionnelle de la culture du pays hôte.[18] Son refus d'introduire des antibiotiques à Taina, refus que ses enfants trouvent cruel, découle de la même volonté de ne pas provoquer des changements dont les conséquences ne peuvent être ni prévues ni contrôlées : « The whole history of the world would change, and we don't know how, and so it would be wrong of us to change it » (413). L'adjectif « wrong » souligne explicitement la justification morale du renoncement au pouvoir, tandis que « we don't know » subordonne l'utilisation de pouvoir à l'acquisition de savoir. L'auteur marie ainsi subtilement les différents concepts associés au savoir, que révèle l'étymologie du mot : « *Sapienta* : nul pouvoir, un peu de sagesse, un peu de savoir et le plus de saveur possible » (Roland Barthes, *Leçon*, 46). On retrouve d'ailleurs la même proximité entre savoir et sagesse en anglais,

[18] Pour être exhaustif, rappelons également qu'Ivan et sa famille ont revendiqué leur identité juive pour quitter l'union soviétique et que le roi de Taina le force à se reconvertir au christianisme orthodoxe tandis que Katerina se moque de son sexe circoncis : « the princess […] sneering at the symbol of your childhood covenant with God » (*Enchantment*, 76).

puisque le verbe archaïque *to wit* que l'on retrouve à la racine de *wisdom* est synonyme de *to know*. L'Ekumen formalise cette réticence à être responsable de changements culturels (notamment scientifiques) incontrôlables : « the old Law of Cultural Embargo [stands] against the importation of analyzable, imitable artifacts at this stage » (*The Left Hand of Darkness*, 135).[19] Il s'agit là de la seule façon de ne pas changer la société de Gethen sans le consentement des Géthéniens ; s'ils choisissent d'échanger idées et techniques avec l'Ekumen, cela procédera d'un choix volontaire et si possible informé, et non pas d'une exposition inconsidérée à une technologie inconnue. Bien que les raisons de l'Ekumen ne soient pas explicitées, le facteur moral est prépondérant, et le jeu des différentes voix narratives laisse deviner les excès passés de Hain et ses abus de pouvoir : « Human genetic manipulation was certainly practiced by the Colonizers; nothing else explains the hilfs of S or the degenerate winged hominids of Rokanan » (89).

Au-delà des principes, Ai et Ivan se permettent tous deux de légères transgressions qu'ils considèrent à la fois limitées et justifiées. Ainsi, Genly Ai « enfreint » l'Embargo Culturel (*The Left Hand of Darkness*, 247) en proposant au Tisseur Faxe, puis à Estraven de leur enseigner la télépathie (*mindspeech*). Il justifie sa proposition d'un point de vue légal en arguant que la télépathie n'entre pas explicitement dans le cadre de l'embargo : « [It's] not forbidden. It's not done. I'll do it though, if you like » (*The Left Hand of Darkness*, 250).[20] De plus, son enseignement reste strictement limité aux deux personnes sur Gethen avec qui il développe un certain degré d'intimité, dont le signe le plus évident est son acceptation de leur part de féminité. En comparaison, la transgression d'Ivan a ceci de plus grave qu'elle concerne des objets de pouvoir. En effet, il utilise de la poudre noire et des cocktails Molotov pour combattre l'armée de Baba Yaga. L'accroc fait à la directive première au nom de la nécessité militaire ôte toute valeur à l'interdiction qu'il fait à ses héritiers d'utiliser la technologie moderne lorsqu'ils seront à leur tour au pouvoir. De même, les efforts d'Ivan

[19] Cette « loi de l'embargo culturel » n'est pas l'apanage de l'Ekumen et du cycle de Hain. La « Directive Première » (*Prime Directive*) de la série *Star Trek* précède la publication de *The Left Hand of Darkness* d'un an (épisode « Bread and Circuses », diffusé en mars 1968). On retrouve encore un principe similaire pour régir les interactions sur la seule planète habitée par deux espèces différentes dans *Speaker for the Dead* d'Orson Scott Card (1986). Notons tout de même que dans ce dernier exemple, les autochtones récusent cette loi et demandent à bénéficier du savoir des humains.

[20] On peut supposer que cette omission tient à la nature de la télépathie dans cet univers, qui repose sur des capacités physiques et psychiques, mais pas sur un appareil technologique.

pour contrôler étroitement la production de ces armes et les entourer de secret de façon à ne pas modifier le cours de l'histoire sont présentés de façon à laisser dans l'anonymat les différents acteurs : « a few know the ingredients » (413). En effet, tant que ce sont de simples figurants, il est plus facile pour le lecteur d'accepter leur obéissance à ce principe. En revanche, dès que ces personnages s'étoffent et que leur personnalité commence à être développée, il faut abandonner l'illusion qu'ils seront plus vertueux qu'Ivan. Un exemple est d'ailleurs donné explicitement dans le cadre de l'alphabet cyrillic, puisqu'Ivan demande à Sergei de ne jamais utiliser la rune moderne qu'il l'a vu tracer. La réaction de Sergei est révélatrice, puisqu'il imagine immédiatement comment utiliser cette rune à des fins de pouvoir (136). Ainsi ce qui est présenté comme un principe absolu pour l'alphabet et les contes s'avère n'être qu'un vœu pieu de décroissance. Cependant, la manière d'introduire ces armes est symptomatique d'un désir réel de préserver la culture de Taina. Elles ne sont pas imposées à la société hôte, mais présentée en termes acceptables pour ses habitants, à savoir, comme de la sorcellerie (« wizardry », *Enchantment*, 301). Malgré cette approche, et contrairement au *yankee* de Twain, il ne s'agit pas de la part d'Ivan d'une volonté de tromper en masquant la réalité. Il ne manipule pas les superstitions des autochtones afin d'obtenir du pouvoir, d'autant qu'il admet la part de vérité dans celles-ci. Au contraire, conscient du potentiel révolutionnaire de ces armes, Ivan prend soin de reconnaître l'autorité de la classe dirigeante traditionnelle et se cantonne à un rôle mineur durant la bataille.[21] Malgré ces précautions, l'usage de ces armes nouvelles se heurte à l'opposition des chevaliers, et c'est Katerina — un personnage issu de cette société — qui remporte leur approbation en présentant poudre et explosifs comme un élément appartenant à leur culture et non pas un changement ou une intrusion : « When they saw it as magic against magic rather than peasants against knights, the opposition melted away » (376). La réaction des chevaliers met en évidence le lien entre l'objet de pouvoir qu'ils considèrent souhaitable et des conséquences sociétales qu'ils craignent (« peasants against knights »), mais qu'une utilisation prolongée de cette forme de pouvoir rendrait inévitables. Ainsi, une décroissance

[21] Son rôle est décrit comme « crucial » mais réduit : « Ivan's part in this battle might be crucial, but his role would still be small. He had command of the boys with grenades and cocktails. Not that they really needed a commander » (*Enchantment*, 377).

de pouvoir s'avère nécessaire non seulement par peur de conséquences lointaines et inconnues, mais également pour préserver la nature de l'autorité dans une culture et une société que le protagoniste présente en termes particulièrement élogieux : « A government with true legitimacy » (171).

La décroissance de pouvoir qu'embrasse le héros n'influe pas uniquement sur ses rapports avec la société fantastique, elle est également symptomatique de ses rapports avec les individus d'un autre genre. De la même façon qu'Ivan et Genly Ai refusent d'agir en impérialistes face à une société exotique, ils refusent leur rôle « d'homme suzerain »[22] dans leur rapport avec, respectivement, les femmes et les androgynes. Ainsi le renoncement au pouvoir devient la base d'une redéfinition de la masculinité.

[22] Nous empruntons l'expression à Simone de Beauvoir. Voir *Le Deuxième Sexe 1* (1949, Paris, Gallimard, 1968) : 23.

2.1.2. Un héros détumescent ?

2.1.2.1. Redéfinir le masculin

« They have to see the king's arm fall upon the enemy and rise up soaked in blood and gore » (*Enchantment*, 105). Ainsi Katerina résume-t-elle les attentes de son peuple quant au détenteur de l'autorité : sa légitimité charismatique découle de l'usage public de son pouvoir guerrier. Les implications, néanmoins, dépassent une simple description des attributs régaliens, puisque l'argument fait partie d'une discussion sur l'absence de reconnaissance de l'autorité féminine à Taina. En vertu d'une logique miroir, l'expression violente du pouvoir devient donc une définition et presque une métonymie de la masculinité. Ainsi, parce qu'ils sont prêts à se battre, « même les paysans sont des *hommes* »,[23] et c'est clairement leur association avec la violence (fût-elle potentielle) qui leur permet de mériter ce titre. À une époque où les armes étaient autrement plus lourdes qu'aujourd'hui, ce potentiel s'inscrivait d'abord sur le corps des hommes. À ce titre, Dimitri représente l'incarnation de la masculinité, comme s'en rend compte Ivan : « Dimitri was built like... like Popeye. […] His forearms were unbelievably muscular, his shoulders as massive as a bull's. Was *this* what Katerina had been comparing him to? Was this what a "man" was to her? » (*Enchantment*, 99). Face à une telle expression charnelle de pouvoir et à une définition dans laquelle il ne se retrouve pas, Ivan effectue une mise à distance qui se traduit par un rejet cognitif (« unbelievably »), ainsi que par des références à un personnage de dessins animés, Popeye, et au règne animal (« as massive as a bull's »). Il opère ainsi un glissement sémantique important, puisqu'avant sa confrontation, il mesurait les attentes de Katerina à l'aune de personnes réelles (« like a Schwarzenegger », 79). Cette re-sémantisation justifie l'emploi des guillemets (« "man" ») pour insister sur le décalage entre le sens ordinaire du mot et le sens qu'il prend de l'autre côté du portail. Cette mise à distance correspond de la part d'Ivan à un désir de préserver son intégrité ontologique. Pourtant, l'Ukraine du IX^{ème} siècle n'est pas la seule société à se reposer sur une définition traditionnelle de l'homme.

[23] La phrase est de Katerina, dans une remontrance à son futur époux : « even the peasants are *men* » (*Enchantment*, 81, souligné dans l'original).

En effet, la société américaine telle qu'elle est représentée dans *Enchantment* accorde également beaucoup de poids au lien entre pouvoir brut et fierté masculine.[24] À ce titre, le personnage de Piotr, le père d'Ivan, révèle un conditionnement profond qui pourrait passer inaperçu derrière la routine tranquille de sa vie de professeur universitaire. À première vue, il semble n'accorder d'importance qu'au savoir, et insiste sur l'éducation intellectuelle de son fils plutôt que sur sa carrière sportive, qu'il considère immature : « The body goes by the time you're forty, but the mind continues—so why invest in the part that cannot last? » (*Enchantment*, 15). Le verbe *to invest* montre bien qu'il s'agit pour Piotr de maintenir une croissance de savoir sur le long terme par opposition au pouvoir éphémère du corps. Cependant, après la perturbation que représente l'intrusion de la magie dans son quotidien, les ressorts de sa fierté s'avèrent correspondre à la définition traditionnelle de la masculinité qu'illustrent le personnage de Dimitri et le royaume de Taina. En effet, l'intrusion fantastique est étroitement associée au féminin, puisque son fils n'est qu'un témoin de l'intrusion, tandis que sa femme et sa belle-fille en sont des preuves vivantes. Le rejet de l'intrusion — typique de ce mode d'écriture — a donc pour conséquence d'assimiler la magie à une agression envers sa fierté masculine. « [S]he insisted that Father wear a charm, which just about killed him from shame » (292). L'amulette (« charm ») invalide le savoir rationaliste de Piotr et le remplace par une source de pouvoir qu'il ne comprend pas. L'humiliation (« shame ») n'est effacée que par le recours à une violence physique. Ainsi, après avoir tué avec une bombe d'insecticide la guêpe qui était le familier de Baba Yaga — c'est-à-dire son serviteur magique — Piotr réaffirme la validité du pouvoir technologique (rationnel) et sa supériorité face à l'intrusion magique/féminine : « Piotr brandished the can. "Your magic may be good for some things, but it was Johnson and I who stopped the wasp" » (316). De plus, les termes qu'ils utilisent pour exprimer sa fierté regagnée font partie du champ lexical de la chevalerie : « I feel like I just won a joust » (317). Ainsi il se rapproche involontairement de Dimitri et

[24] Le décalage entre la date de publication (fin des années 1990) et la date dans la diégèse (début des années 1990), combiné à un écart fantastique restreint (la magie à l'époque moderne est discrète et n'apparaît que tardivement dans le texte), mène nécessairement le lecteur à confondre la société américaine intradiégétique et extradiégétique. Cette confusion est renforcée par un léger anachronisme que Card avoue en fin de livre : le disque qu'Ivan écoute — *The Charity of the Night* de Cockburn — n'est sorti qu'en 1997 (*Enchantment*, 417). Cela étant, nous nous intéressons à la société américaine intradiégétique, et la question de savoir si elle représente fidèlement la réalité de l'époque n'est pas réellement pertinente pour notre étude.

s'éloigne de son fils (décrit comme un « clerc », 106). Qui plus est, et sans être partisan d'une analyse psychanalytique systématique du texte, on peut difficilement ignorer le symbolisme phallique de l'arme de Piotr, l'aérosol qui devient une lance fantasmée. Cette valeur accentue la virilité revendiquée de l'événement tel que le vit Piotr et établit *de facto* un lien entre lui et une définition de la masculinité qui se fonde sur le pouvoir physique ou la prouesse violente.

De plus, alors même qu'Ivan est méprisé pour sa faiblesse à Taina, il est intéressant de souligner que la pression sociétale qu'il subit pour se conformer à cette définition le mène à l'internaliser, à défaut de l'accepter. Comme son père après avoir gagné la joute contre la guêpe, Ivan ressent une bouffée d'orgueil médiéval alors qu'il dîne à la table du roi Matfei : « For a moment he felt like a savage indeed, who had triumphantly brought back the prize from the teeth of the bear » (*Enchantment*, 92). Outre le rappel de sa confrontation victorieuse contre la puissance animale, ce sentiment passager (« for a moment ») souligne les vices de cette définition. En effet, insister sur l'homme en tant que détenteur du pouvoir physique établit un paradigme qui réifie la femme, réduite à un prix (« prize »), une simple récompense dans la liste des fonctions du conte de fées telle que Propp l'établit. En sous-main, c'est déjà la nécessité de la décroissance qui se profile. Cependant, tant que Katerina ne dénonce pas ce paradigme, Ivan seul est incapable de s'en libérer et passe par des périodes de rejet et des tentatives de conformité :

> There must be other men of his temperament here. What did they do? The men who had no wish to do violence. […]
> The men who hadn't yet grown up.
> That's what Ivan had to face about himself. […] Where was the man who would stand against all comers to protect his family, his people? (*Enchantment*, 143)

Les réflexions d'Ivan partent de son isolement à Taina (« there must be other men of his temperament ») et de son opposition à la définition médiévale de la masculinité (« no wish to do violence »), mais il en vient à considérer sa position comme puérile (« hadn't yet grown up ») pour finalement aboutir à une définition classique de l'homme en tant que protecteur de la famille. Bien sûr il ne s'agit pas d'un renversement complet de sa position initiale, puisqu'il met l'accent sur la protection et non la violence. Il en vient néanmoins à accepter le rôle traditionnel du mâle protecteur, alors même que dans le contexte de Taina il est particulièrement inapte à le remplir. En conséquence, Ivan se retrouve en porte-à-faux.

D'une part son attitude est considérée comme machiste par sa fiancée américaine : « Ivan's already got his protective-male thing going with her » (256) — soulignons la connotation méprisante du terme « protective-male thing ». D'autre part, à Taina, Sergei, qui est pourtant favorable à Ivan, remarque le décalage persistant entre son attitude et son corps : « it was as if [Katerina] was now included within [Ivan's] protective circle—though a look at Ivan's arms showed that he hadn't acquired the muscles of a swordsman » (360). La contradiction qu'établit Sergei — « protective circle » et « muscles of a swordsman » — est avant tout culturelle. Elle présuppose une définition de la protection comme activité physique (connotation absente de la remarque de Ruth), c'est-à-dire liée au pouvoir. Or la protection fournie par Ivan dépend avant tout de sa connaissance du monde. Ainsi il n'affronte pas le « monstre hideux » (210) qu'est le camion russe parce qu'il espère le défaire en combat, mais simplement parce qu'il sait qu'il n'y a aucun danger. Confronté à une diminution *de facto* de son pouvoir relatif, Ivan fonde donc son héroïsme sur le savoir et la connaissance — connaissance non seulement du monde moderne, mais aussi des langues et des contes de fées. La seule exception à sa non-violence est son affrontement avec l'Ours, pré-requis au baiser dont il réveille Katerina. Il ne s'agit cependant que d'une demi-exception puisqu'il ne répond pas aux attentes de la princesse (il devrait tuer le monstre). Ainsi, il a beau revendiquer une victoire physique (« Nobody *let* me past that bear! I *beat* him », 81), il ne parvient pas à gagner le respect de sa promise (« "You hit him with a rock," she said scornfully », 81). Il apparaît donc que pour être un homme à Taina, le résultat importe moins que la manière.[25]

Par conséquent, il ressort que la diminution de pouvoir dans *Enchantment* est principalement subie par Ivan à son corps défendant. S'il incarne des valeurs décroissantes, c'est donc d'abord en raison de sa position dans un contexte fantastique qui nie la validité de son propre pouvoir, mais aussi et surtout en raison des choix qu'il opère pour conserver son intégrité ontologique à Taina.

Le problème se pose bien entendu en termes différents pour Genly Ai, puisqu'il évolue dans un contexte androgyne où les armes ne dépendent plus de la puissance

[25] Voir également l'indécence (contextuelle) avec laquelle il sauve une femme en train de s'étouffer lors du festin, effectuant la manœuvre de Heimlich malgré sa propre nudité (*Enchantment*, 99).

musculaire. Il ne se retrouve donc pas physiquement pris au dépourvu sur le plan martial, tandis que la physiologie cyclique des géthéniens — qui ne sont sexués qu'une fois par mois — exacerbe sa propre virilité. Loin de provoquer l'envie, cette condition fait de lui un « pervers » (36), une aberration (« freak » 32). Comme pour Ivan, le statut de sa masculinité est rendu problématique par le passage du portail fantastique ; ni l'un ni l'autre ne peut se contenter d'être homme comme il l'était avant, puisque la société qui les définissait a été remplacée. En outre, les principes sous-jacents de l'évolution sur Gethen mettent l'accent sur la compétition — raffinée en compétition pour le prestige (*shifgrethor*), mais qui garde son potentiel destructeur. Ainsi, les gouvernements de Karhide et d'Orgoreyn veulent utiliser cette compétition pour déclencher une guerre et faire évoluer leur pays rapidement.[26] Au contraire, l'Ekumen — que Genly Ai représente par métonymie — opère par coopération et évolue grâce à l'intégration volontaire de nouveaux membres. Cette vision de l'évolution évoque, consciemment ou non, la théorie endosymbiotique énoncée par Lynn Margulis en 1967. En effet, cette théorie place la coopération (au niveau bactériologique) comme moteur principal de l'évolution plutôt que la compétition ou la survie du plus apte. De la même façon que la théorie du cabas (*carrier-bag theory*) chère à Le Guin, le paradigme de l'évolution passe d'une perspective verticale centrée sur la croissance de pouvoir (la compétition, l'arme comme premier outil) à une perspective horizontale (la coopération). De même, la théorie endosymbiotique comporte une dimension genrée éclairante pour l'étude de *Enchantment* et *The Left Hand of Darkness.* En effet, pour Laurel Bollinger, cette théorie implique une « notion de l'identité *via* l'incorporation [qui] est lié implicitement au féminin », puisque les femmes sont potentiellement appelées à « incorporer d'autres individualités pendant la grossesse, avec pour conséquence une remise en question et une réaffirmation de leur identité par ces incorporations » (Bollinger 35).[27] Ainsi, de la même manière que l'endosymbiose féminise l'individualité, la coopération avec les androgynes (par opposition à une compétition

[26] Voir par exemple les explications d'Estraven à ses alliés : « I think that Tibe, using the Sinoth Valley dispute as a goad, and sharpening it at need, may within a year work a greater change in Karhide than the last thousand years have seen » (*The Left Hand of Darkness*, 83).

[27] « The notion of selfhood through incorporation is implicitly tied to the feminine [because women are potentially called to] incorporate other selves during pregnancy, with their identity both challenged by and reaffirmed through such incorporations » (Bollinger 35).

de type impérialiste ou martiale) force Genly Ai à redéfinir sa propre masculinité. L'attelage commun au traineau, lors de sa traversée de la banquise avec Estraven, ne peut être efficace que s'il fait « abstraction de la fierté du mâle qui s'érige en maître » (*La main gauche de la nuit*, 254).[28] En d'autres termes, au lieu de chercher à surpasser les compétences d'Estraven, il doit s'adapter à lui, y compris lorsque cela signifie admettre ses propres limitations. En conséquence, *The Left Hand of Darkness* apparaît comme un paradigme fractal d'endosymbiose centré sur des considérations de genre. Au niveau inter-planétaire, l'Ekumen intègre de nouveaux peuples sans entrer en compétition avec eux, tandis qu'au niveau individuel, Genly Ai et Estraven rabaissent leur fierté / *shifregthor* pour travailler ensemble.[29] Enfin, au niveau physiologique, le corps de l'androgyne incarne la symbiose du masculin et du féminin.

De même, on a vu qu'Ivan subissait une diminution effective de son pouvoir à Taina. Alors que son programme d'entraînement physique pourrait laisser croire qu'il va réaffirmer son rôle de héros par une croissance de pouvoir, c'est au contraire par endosymbiose qu'il donne à Katerina le pouvoir de défaire Baba Yaga. En effet c'est au niveau cellulaire que leur coopération est le plus fructueuse, puisque l'incorporation par Katerina d'une partie de son époux et d'une « autre individualité », pour reprendre le terme de Laurel Bollinger, s'avère lui procurer un pouvoir supérieur à celui de la sorcière.

Dans les deux cas, on a donc une féminisation du héros par endosymbiose, de telle sorte que leur refus de la compétition — et en particulier de la violence guerrière dans un monde diégétique où la violence est définie comme fondamentalement masculine[30] — apparaît comme une menace pour leur virilité. C'est dans *Enchantment* que cette menace est menée le plus loin, puisque la violence métaphorique d'une compétition pour le prestige sur

---

[28] « Perhaps I could dispense with the more competitive elements of my masculine self-respect » (*The Left Hand of Darkness,* 219). Sans vouloir critiquer indûment le traducteur, notons tout de même que si Bailhache choisit de souligner et d'accentuer la compétition (qui devient une domination : « s'érige en maître »), sa phrase semble dédouaner l'actant masculin en réduisant sa responsabilité. En effet, « faire abstraction de » sous-entend qu'on ne tient pas compte du fait, mais que celui-ci reste inchangé, alors que « dispense with » indique un changement factuel de la part du sujet.

[29] La traversée de la banquise n'est que l'exemple le plus physique de cette diminution de leur fierté au nom de la coopération, mais les subtilités exotiques (pour Ai) du *shifregthor* sont à la source de l'incompréhension des deux protagonistes.

[30] Fondamentalement, mais non pas exclusivement. Comme on l'a vu, dans *The Left Hand of Darkness*, c'est la violence organisée de la guerre qui est masculine, et dans *Enchantment*, Baba Yaga incarne une affirmation violente du pouvoir féminin.

Gethen laisse place aux exigences sociétales d'une violence concrète à Taina. Par conséquent, là où la faiblesse volontaire de Genly Ai ne fait que laisser l'opportunité de s'en prendre à lui, la décroissance de pouvoir qu'incarne Ivan devient précisément la raison d'attenter à sa vie. Malgré la menace concrète qui pèse sur lui, et alors même qu'il est contraint de préparer son corps à se battre l'épée à la main, il refuse pourtant d'établir un lien entre ce pouvoir physique et sa masculinité :

> He turned on her, and to her shock there were tears on his cheeks. […] "You're right," he said, "I'm a contemptible weakling, I'm not strong and brave like the men in your father's druzhina, you're right to despise me. […] And if, for some reason, I ever *did* have to take up a weapon and use it against an enemy, there is one thing I can promise: I would *not* be doing it to impress you with how manly I am." (*Enchantment*, 208)

Il convient de remarquer tout d'abord que ce qu'Ivan rejette ce n'est pas la violence en soi. Le recours à cette forme de pouvoir reste un potentiel, comme l'indique la structure *if* + *-ED*. Cependant l'ajout de l'adverbe *ever* se joint à l'utilisation emphatique de l'auxiliaire *DO* pour souligner la valeur déréalisante de cette structure. En d'autres termes, céder à l'obligation de la violence (« have to ») représente pour Ivan un potentiel lointain, un dernier recours. Malgré les précautions qu'il érige entre cette éventualité et lui-même, notons que cette position s'avère radicalement différente de celle de Genly Ai. En effet, à aucun moment dans son récit, l'envoyé de l'Ekumen n'active de potentiels scénarios de violence.[31] Ce que rejette Ivan ici, c'est plutôt le lien de définition entre la violence et la masculinité. Il dissocie ainsi l'obligation de se battre des pressions sociétales et en particulier du regard féminin (« to impress you »), de telle sorte que la virilité n'apparaît pas comme une caractéristique intrinsèque, mais comme un critère hautement subjectif. Ce refus de se conformer à une croissance de pouvoir pour raisons sociales est renforcé par les modalités d'énonciation. En effet, Ivan pleure ouvertement dans cette scène. Comme le montre la réaction de Katerina (« to her shock »), cet aveu de faiblesse est encore une transgression des normes de la

[31] En revanche Estraven, alors qu'il ne fait jamais usage de la violence, active le même potentiel qu'Ivan. En effet, lors du sauvetage de Genly Ai, il porte un pistolet (*The Left Hand of Darkness*, 190), ce qui active les scénarios communs d'évasion épique, même s'ils ne sont jamais actualisés. Plus tôt dans le texte, il pense explicitement à couper la langue d'un agent de la police politique : « I did not cut his tongue out, because since I left Estre I don't carry a knife » (154).

masculinité.[32] De plus, il souligne l'humiliation ressentie par Ivan (« contemptible », « despise me », 208). L'attention du lecteur est donc attirée sur le sacrifice qui est le prix du choix d'Ivan, et l'intensité émotionnelle du passage signale l'importance de ce choix.

[32] De nombreux proverbes et expressions anglo-saxons viennent rappeler ce tabou des pleurs masculins. Citons à titre d'exemple : *boys don't cry* (« les garçons ça ne pleure pas ») et « *man up* » (« sois un homme, arrête de pleurnicher »).

2.1.2.2. Redéfinir l'héroïsme

En parallèle de la redéfinition de la masculinité, c'est également une redéfinition de l'héroïsme qui se profile. Non seulement Ivan refuse de se porter volontaire, mais en rejetant les bénéfices sociaux de la violence, il pose les bases d'un héroïsme libéré de la double croissance de pouvoir et d'autorité. Le narrateur (mais la focalisation interne est centrée sur Ivan) résume cette vision dans la seconde partie du roman, lorsque s'engage le mouvement de retour — retours vers Taina, vers le passé, vers le rétablissement de l'autorité héréditaire, vers l'expulsion de l'intrusion fantastique. « It might be Katerina who faced the witch and beat her, perhaps in battle, perhaps simply by surviving and having babies. Endurance, after all, was a kind of victory; a kind of heroism, too » (*Enchantment*, 297). Dans cette réflexion d'Ivan, on retrouve distillés une diminution de l'autorité héroïque et virile, puisque le premier rôle passe à sa femme, une acceptation de l'alternative à la compétition de pouvoir que représente la guerre, et un rejet simple de la croissance. La victoire est définie ici non plus comme un dépassement du pouvoir de l'adversaire, mais comme une fonction durable, dont la valeur est reconnue par l'emploi de l'étiquette « heroism ». Cette vision de l'héroïsme décroissant, sans point saillant, imprègne profondément l'ensemble de l'œuvre de Le Guin. Outre l'article que nous avons déjà cité, « The carrier bag theory », on retrouve ces mêmes valeurs dans le discours adressé aux jeunes diplômés, « A left-handed commencement address ».[33] Dans *The Left Hand of Darkness,* c'est la traversée de la banquise qui met en scène cet héroïsme de la durée, résumé en six mots : « we did it for forty days » (247). Le contraste entre le temps de l'action et la concision de l'expression souligne l'uniformité de l'entreprise couverte par le pronom « it », héroïque malgré l'absence d'événement particulier qui nécessiterait un surpassement ponctuel.

Le mouvement décroissant a donc une influence directe sur la représentation du protagoniste en tant qu'homme, mais également en tant que héros. Ainsi, lorsque Katerina et Ivan retournent à Taina pour restaurer le roi Matfei sur son trône, la confrontation avec le

[33] À titre d'exemple : « Instead of saying now that I hope you will all go forth from this ivory tower of college into the Real World and forge a triumphant career or at least help your husband to and keep our country strong and be a success in everything - instead of talking about power […] what if I said what I hope for you is first, if — only if — you want kids, I hope you have them ». On retrouve ici le refus du pouvoir et du succès comme principes directeurs, au profit d'un bonheur familial. Ursula K. Le Guin, « A left-handed commencement address », Mills College, 1983 : pas de pagination.

mâle alpha Dimitri ne se transforme pas en duel épique. Au contraire, Ivan refuse les termes de l'affrontement que Dimitri et la société qu'il représente voudraient lui imposer, et vainc de façon non-violente : « With no weapon other than his voice, his courage, and his love for the princess whom they also loved, Ivan faced them and prevailed » (*Enchantment*, 368). Au lieu de chercher à se hisser à la hauteur de la virilité archétypale exacerbée de Dimitri, Ivan se passe du fétiche du pouvoir (« with no weapon »), et en particulier du pouvoir phallique, que représente l'épée (« I'll never be a master of that weapon as you are », 366). Il remporte donc la confrontation grâce à « sa voix, son courage et son amour », qui sont les atouts de l'héroïne des contes de fées traditionnels confrontée à un autre archétype de la virilité, le fiancé animal. On pense bien sûr à *La belle et la bête* et à ses différentes adaptations, mais aussi à la version pervertie de ce couple que représente Baba Yaga et l'Ours dans *Enchantment* — pervertie, puisque la voix y est remplacée par le sortilège et l'amour par une lubricité esclave.[34] Ce roman met donc en scène deux attitudes opposées face au pouvoir viril. La sorcière, antagoniste traditionnelle du conte de fées, répond au pouvoir viril par une croissance de pouvoir magique, tandis qu'Ivan retire la composante contraignante du pouvoir pour le transformer en autorité, et qui plus est, en l'autorité d'un tiers. Dans cette scène, il endosse pleinement ce rôle contraire aux prescriptions de la société qui l'accueille, puisqu'il va jusqu'à plaider la clémence de Katerina en faveur du traître Dimitri. Il lui remet ainsi consciemment le rôle de chef rebelle et de souverain médiéval et prend pour lui la responsabilité — traditionnellement féminine — de réduire la violence étatique : il devient une Sabine, une Philippa de Hainault.[35]

Il serait simpliste d'attribuer cette différence d'attitude entre Ivan et Baba Yaga uniquement aux rôles sociaux des hommes et des femmes au IX^{ème} siècle. Dans cette perspective, on pourrait argumenter que Baba Yaga étant en bas de l'échelle sociale, elle devrait nécessairement monter pour assumer un rôle politique, tandis qu'Ivan ayant la

[34] « You've harnessed me and you're using my power somehow […] my whole being is suffused with warmth and passion and lust for you miserable wizened old body » (*Enchantment*, 201).

[35] Rappelons que Philippa de Hainault était reine consort pendant la Guerre de Cent Ans, plus précisément pendant le siège de Calais par Edward III d'Angleterre en 1347. La légende veut qu'elle ait plaidé avec succès pour que son royal époux épargne les six otages livrés par la ville. Quelle que soit la véracité historique de l'anecdote, elle montre à quel point ce type de scénarios est répandu. Citons encore le rôle (réel ou symbolique) de Pocahontas dans l'obtention de la grâce de John Smith.

jouissance des privilèges masculins pourrait se permettre de diminuer son pouvoir. Ce serait oublier qu'Ivan n'est pas considéré comme un homme à part entière à Taina, mais, comme nous l'avons déjà vu, comme un enfant, un « tas de branches sèches ».[36] Il souligne la composante sociale de cette définition, et rappelle à quel point ce cadre est impropre à le définir, en examinant ses propres mains :

> He held up his hands. "Soft. Dimitri told me I had a woman's hands. But the women of Taina, their hands are callused. From sewing, weaving, from endless spinning. What I have are the hands of a princess." (*Enchantment*, 323)

Parce qu'il ne respecte pas les critères physiques pour être accepté comme homme à Taina, on le traite de femme avec mépris.[37] Cependant, on pourrait lui appliquer une logique inverse, puisqu'il ne remplit pas les critères typiques des femmes de Taina (« But the women of Taina, their hands are callused »), alors c'est un homme. Ainsi la remarque d'Ivan souligne-t-elle que le raisonnement qui fait de lui un sous-homme renferme la femme dans une catégorie par défaut, définie par le manque. Par conséquent, il se place avec ironie dans une troisième catégorie, la princesse de conte de fées ; c'est-à-dire une catégorie qui n'a pas plus sa place à Taina que lui-même, puisque la princesse Katerina est souvent louée pour son habileté au travail manuel.[38] Ce procédé s'intensifie et Ivan achève son aliénation des critères masculins précisément lors de sa confrontation avec Dimitri devant les portes enflammées du fortin. Alors que ce dernier déclare qu'aucun homme ne peut les traverser (« no man can » 368), Ivan lui répond que lui le peut (« I can »), un syllogisme qui le définit comme « no man ». Il s'agit à la fois d'une humilité acceptée — puisque ces critères servaient clairement à l'insulter — et d'un renouveau de pouvoir, puisqu'il réalise ce qui semble impossible. La scène fait directement écho à un affrontement beaucoup plus épique et connu, celui d'Éowyn et du Roi-Sorcier dans *The Return of the King*.

> "Hinder me? Thou fool. No living man may hinder me!" […]

---

[36] Mousnier-Lompré, trans, *Enchantement* (O. S. Card, 1999, Paris : Points, 2007) : 178. Notons que, l'intention du locuteur étant de nier la masculinité d'Ivan, on aurait pu traduire « cette pile » de brindilles plutôt que « ce tas ».

[37] Il est amusant de remarquer que si la douceur proprement dite des mains s'est transformée en critère de classe plutôt que de genre, les mains concentrent encore de nos jours des angoisses genrées. Il suffit de penser à l'importance accordée par certains hommes à la fermeté de leur poignée de main ; ou de façon à la fois plus spectaculaire et plus ridicule, au rôle aberrant accordé à la taille des mains du candidat Donald Trump dans la campagne primaire des Républicains en 2016 (débat du parti Républicain du 03/03/16).

[38] Voir par exemple : « her fingers as deft as any woman's at tying [the sheaves] off » (*Enchantment*, 188).

> "But no living man am I! You look upon a woman. Éowyn I am, Éomund's daughter." (129)

Comme Baba Yaga et Katerina, Éowyn est une femme dans une société qui lui refuse une place égale à celle de l'homme, et c'est par une croissance de pouvoir qu'elle impose son choix. Cependant, en adoptant les codes masculins (elle va jusqu'à ce faire passer pour un homme, au lieu de revendiquer jusqu'au bout son titre de « vierge guerrière », *shield-maiden*), elle représente un danger moindre pour le *statu quo* qu'Ivan. En effet, le refus de la violence par ce dernier sonne le glas de la supériorité physique qui fonde la hiérarchie des genres. Pour les hommes de Taina, qui basent leur identité sociale et masculine sur cette supériorité, la non-violence est donc une menace directe envers leur virilité. Ainsi lorsqu'Ivan déclare que ses compatriotes ne sont pas élevés dans l'art de la guerre, le roi lui répond avec violence qu'il s'agit d'un pays de femmes (« a nation of women! », 127).

Au-delà de la non-violence, cette opposition s'étend naturellement à d'autres formes de menaces pour le pouvoir physique, et en particulier à la magie.[39] À ce titre, le roi Matfei exprime une opinion typique: « Must the trickery and nastiness of women become the power of this land, instead of the forthright strength of men? » (125). Les deux noms péjoratifs qu'il utilise pour ne pas nommer la magie, « trickery » et « nastiness », sont associés aux femmes et mis en contraste avec l'adjectif mélioratif « forthright » qui désigne la force physique des hommes. Nous parlons ici de magie, mais dans les textes où la technologie joue un rôle important, celle-ci signale également la fin de la supériorité physique et représente donc une menace équivalente pour la masculinité traditionnelle. Paradoxalement, la technologie ne fonctionne pas uniquement comme un sujet d'angoisses culturelles liées au genre, mais aussi comme un signifiant de la masculinité.[40] Comme les œuvres de notre corpus n'accordent pas un rôle important à la technologie, l'exemple le plus proche que nous pouvions y trouver n'est pas pleinement satisfaisant, mais on relèvera le rôle du « poignard subtil » dans *His Dark Materials*. En tant qu'artefact mystique, le poignard est unique et ne représente donc

[39] L'autorité spirituelle des clercs rencontre une opposition moindre, puisqu'en tant qu'autorité elle dépend intrinsèquement de l'acceptation de ceux qui lui sont sujets, ce qui en fait une menace moins pressante. Ce n'est toutefois pas un hasard si Dimitri le guerrier renie le christianisme et décapite le père Lukas.

[40] Nous paraphrasons Helen Merrick : « [technology functions as a] signifier of masculinity, and also as a site of cultural anxieties about gender » (Helen Merrick, « Gender in science fiction », 246).

pas une menace pour l'ordre social. Cependant, lorsque la confrontation d'un enfant et d'un ours polaire tourne à l'avantage du premier (*The Amber Spyglass*, 112), il s'agit d'un signe clair que le pouvoir change de forme. La portée de ce changement doit néanmoins être relativisée, puisque le détenteur du pouvoir reste un mâle humain qui (ré)affirme sa supériorité sur un mâle animal ; l'héroïne, Lyra, n'a pas d'arme, mais un artefact de savoir, l'aléthiomètre.

Cependant, au-delà des limitations de cet exemple, on comprend que si la décroissance est perçue comme une menace directe pour les bénéficiaires du *statu quo*, il s'agit au contraire d'une opportunité pour les autres. Ainsi la faiblesse assumée d'Ivan devient la condition de la croissance de pouvoir de Katerina. Paradoxalement, et comme nous l'avons vu avec l'exemple d'Éowyn, cette croissance du pouvoir féminin n'est pas foncièrement une menace pour les fondements du pouvoir masculin.[41] Pour Gwyneth Jones, plus que des rivales, ces héroïnes puissantes représentent pour le lecteur masculin des *alter egos* permissifs.[42] Leur présence au sein de la diégèse témoigne d'une attention portée aux questions de genres, y compris dans des univers fantastiques où la position sociale des femmes est défavorisée. Cependant, dans la mesure où cette croissance des personnages féminins s'inscrit dans une dynamique d'imitation des paradigmes de pouvoir masculins, elle représente un rééquilibrage plutôt qu'une révolution. C'est dans les trajectoires décroissantes que doit se chercher la subversion en profondeur des fondements du système.

À travers l'exemple de *The Left Hand of Darkness* et *Enchantment* nous avons justement vu comment la non-violence du héros met en scène une décroissance de pouvoir aux conséquences importantes sur les relations sociales. Au-delà de cette diminution du pouvoir héroïque, nous nous intéresserons maintenant à la manière dont le héros renonce aux diverses formes d'autorité.

---

[41] Dans *Shadow of the giant*, d'Orson Scott Card, on retrouve ce même paradigme lorsque des généraux misogynes et racistes choisissent de soutenir une femme étrangère, mais expansionniste, plutôt que leur dirigeant mâle mais pacifiste.

[42] « These potent young women have been appropriated by the male imagination, and are seen not as rivals but as permissive alter-egos—tough and tooled-up on the outside, yet desirable and 'feminine' within ». Gwyneth Jones prend l'exemple de Buffy, « the vampire slayer », et de Lara Croft, la protagoniste du jeu *Tomb Raider*, mais ses conclusions peuvent facilement être élargies.

2.2. Renoncement à l'autorité

Nous nous intéresserons ici au paradoxe qu'incarne le héros — figure d'autorité charismatique — dans un contexte où la concentration d'autorité est représentée comme un danger. Ces réflexions nous conduirons à nous pencher sur les formes que prend la décroissance héroïque, qu'elle ait lieu après l'accomplissement de la destinée héroïque ou, dans le cas de l'anti-quête, qu'elle pave entièrement la route du personnage. L'étude des duels nous permettra de mettre en lumière les modalités de cette diminution au sein d'une tâche qui catalyse pourtant pouvoir et autorité.

2.2.1. Paradoxes des fantasies anarchistes

2.2.1.1. Dystopies

Partons du constat que dans chaque œuvre de notre corpus, le héros (ou l'un des héros) renonce *in fine* à l'autorité que son statut héroïque pourrait lui conférer sur le groupe. Frodo et Gandalf quittent la Terre du Milieu après leur quête, Harry ne devient jamais Ministre de la Magie, Lyra intègre finalement une école, Ivan laisse sa femme gouverner, et Estraven accepte de n'être jamais réhabilité. Ces différents renoncements s'inscrivent dans le texte et dans l'intrigue de façons très variées, mais ils prennent tous leur source dans une méfiance à l'encontre du gouvernement, voire des gouvernements en général.[1]

Même dans *The Lord of the Rings*, dont l'un des tomes célèbre pourtant le « retour du roi », on trouve l'exemple utopique d'une communauté quasi-anarchiste, la Comté. Tolkien lui-même n'écrivait-il pas dans sa lettre 52 que « [s]es opinions politiques penchent de plus en plus vers l'Anarchie (au sens philosophique, signifiant l'abolition du contrôle et non pas des hommes moustachus avec des bombes) ou bien vers la monarchie "non-constitutionnelle" » (*Letters*, 97)[2] ? De même, on retrouve dans *Enchantment*, au détour d'une description des routes ukrainiennes, ce désir d'abolir le contrôle pour le remplacer par des initiatives citoyennes et communautaires :

---

[1] Frédéric Dufoing rappelle le lien entre décroissantisme et une « critique [de] l'Etat (dont toute la logique est basée sur l'accumulation de puissance) » (Dufoing 104-5).

[2] « My political opinions lean more and more to Anarchy (philosophically understood, meaning abolition of control not whiskered men with bombs)—or to "unconstitutional" Monarchy » (J. R. R. Tolkien, *Letters* 52).

> Yet the roads were smoothly graded. Maybe the locals got together and did it themselves, not waiting for government to come in with money. That's how government began, wasn't it? Collective labor. And then somebody got lazy and hired a substitute, and pretty soon it was all taxes instead of the sweat of your back. But it began here, on roads like these, villagers with axes cutting down trees, with picks and spades and prybars pulling out stumps, with sledges and scrapers leveling the road. That's work even I could do, thought Ivan. But it's already done. (*Enchantment*, 42).

Plus que dans les descriptions de la Comté — où les références au gouvernement soulignent le rôle uniquement symbolique du maire[3] — cette représentation de la campagne ukrainienne met en place un contraste explicite entre le travail physique collectif (« the sweat of your back ») et l'inefficacité gouvernementale (« [they] did it themselves, not waiting for government to come in with money »). Même si les termes choisis ne présentent pas le gouvernement post-soviétique comme explicitement tyrannique, on remarque néanmoins la connotation péjorative des mots qui lui sont associés (« lazy » et « taxes »). Cette froideur des rapports financiers (« hired a substitute ») s'oppose directement à une idéalisation du labeur physique, décrit dans le détail de ces outils manuels (et non industriels) et auquel Ivan regrette de ne pas pouvoir prendre part (« but it's already done »). À l'opposé des utopies classiques, qui favorisent l'ordre et le contrôle,[4] ces deux représentations mettent à l'honneur l'autogestion et un gouvernement absent ou minimal. On est dans ce qu'Ursula Le Guin appelle les utopies du *yin*, qui procèdent d'un changement de paradigme : « how to change the goals of human domination and unlimited growth to those of human adaptability and long-term survival » (« Utopiyin, Utopiyang », 2016). Cet abandon de la croissance débridée (« unlimited growth ») en faveur de la survie à long terme définit précisément la décroissance, et se retrouve dans des détails discrets. Ainsi les habitations enterrées des hobbits, au-delà de leur charme exotique, incarnent une volonté de respecter le paysage naturel (« human adaptability » plutôt que « human domination » pour reprendre les termes de Le Guin). Bien plus, comme le remarque le photographe et architecte autodidacte Simon Dale, ce type de structure permet des économies d'énergie puisque la terre permet une bonne

[3] « The only real official in the Shire at this date was the Mayor […]. As mayor, almost his only duty was to preside at banquets » (*The Fellowship of the Ring*, 13).

[4] On pense à *Utopia* de Thomas More (1516), bien sûr, mais aussi à la ville du Français dans *Les cinq cent millions de la Bégum* de Jules Verne (1879). Voir aussi le commentaire d'Ursula Le Guin : « all the familiar utopias rely on control to make them work » (« Utopiyin, Utopiyang », 2015, pas de pagination).

isolation thermique (Hogg 2009, pas de pagination).[5] De même, on a vu plus haut (1.1.4. « *Fantasy* et fantasme ») que le cousin-dieu d'Ivan portait une attention particulière aux économies d'énergie, malgré l'abondance post-soviétique. Cependant, la Comté et la campagne qui entoure la ferme de Marek / Mozhaiski sont des lieux en marge de l'aventure. Dans les deux romans, ces communautés décroissantes se trouvent du côté ordinaire du portail fantastique (en tant que point de référence pour la Comté et en tant que seuil pour la campagne ukrainienne). Ce positionnement contribue à leur relative discrétion,[6] puisque c'est la rhétorique du portail-quête qui met l'accent sur l'émerveillement (*sense of wonder*). Cependant la rareté de ces « utopies *yin* » dans la littérature signale l'originalité de ces deux communautés.[7] À l'opposé du jugement traditionnel de la critique marxiste — pour décrire la *fantasy* rurale, Darko Suvin parle de « révulsion proto-fasciste contre la civilisation moderne et le rationalisme matérialiste »[8] — force est donc de constater le caractère progressiste et même révolutionnaire de ces visions décroissantes.[9]

Là où *Enchantment* et *The Lord of the Rings* donnent l'exemple d'utopies *yin*, les autres œuvres de notre corpus prennent le parti opposé, celui de mettre en scène des « dystopies *yang* », des sociétés où le contrôle devient abusif, voire tyrannique. Comme dans les classiques *Brave New World* et *1984*, l'hyperbole fantastique souligne la nature du gouvernement comme concentration du pouvoir et de l'autorité et dénonce les abus qui en découlent. Dans *His Dark Materials*, il s'agit du gouvernement ecclésiastique, et de façon plus large, des anges (Métatron et l'Autorité) qui veulent établir une inquisition à l'échelle du

[5] Simon Dale s'était rendu célèbre en 2009 en construisant sa propre maison semi-enterrée à partir de matériaux de récupération et de bottes de paille. Voir l'article de Clare Dwyer Hogg dans *The Independent* : « The Hobbit House, a Quiet Revolution », 3 mars 2009.

[6] Notons qu'en nombre de pages, les chapitres consacrés à la Comté représentent tout de même 13% du total (en comptant le prologue), ce qui n'a rien de négligeable.

[7] Précisons que les royaumes magiques comme Narnia (et son *alter ego* post-moderne Fillory), même s'ils semblent se gérer seuls, ne correspondent pas à ce schéma puisque leur prospérité dépend explicitement de la présence d'un souverain légitime (légitime et, dans ces deux cas, étranger).

[8] « Proto-fascist aversion against modern civilisation, materialist rationalism, and such » (Suvin 1979, 69). La paraphrase qu'en fait Andrew Milner a le mérite de pointer du doigt l'influence de Tolkien dans le domaine de la *fantasy* : « tolkienesque reactionaries » (Milner 2009, 220).

[9] C'est également le constat que fait Patrick Curry : « [Tolkien's] implicit diagnosis of modernity was prescient; and his version of an alternative, progressive » (Curry 25).

multivers.[10] Dans *The Left Hand of Darkness*, la silhouette du gouvernement dystopique se précise, non pas parce que Le Guin force le trait, mais au contraire parce qu'elle choisit de dépeindre plusieurs variations sur ce thème. Ainsi, en sus de l'Ekumen, qui n'est « pas vraiment un gouvernement » (« hardly a government », 213), *The Left Hand of Darkness* met en scène deux états, autoritaires mais radicalement différents. Alors qu'à Karhide, le roi est le seul détenteur de l'autorité à l'échelle nationale, son pouvoir est limité par le manque d'institutions publiques pour appliquer ses décisions. Il doit donc composer avec l'autorité locale des chefs de clans (« Karhide is not a nation but a family quarrel », rappelle Estraven, 6). En revanche le gouvernement en Orgoreyn, bien que partagé entre les différents *Commensals*, a le pouvoir nécessaire pour faire appliquer son autorité (existence de papiers d'identité et contrôle des moyens de communication). En un mot, il s'agit d'un gouvernement « efficace » (83). Le résultat est une dictature qui ne peut que rappeler le régime soviétique, avec les Fermes Volontaires comme métaphore des *goulags*. Que le contrôle du gouvernement se fasse au détriment de la population est évident, comme le constate Genly Ai lorsqu'un raid nocturne jette des habitants dévêtus à la rue : « If they had had anything, it would have been their papers. Better to be naked than to lack papers, in Orgoreyn » (110). Bien que ce gouvernement corresponde parfaitement aux critères d'une dystopie *yang*, il ne faudrait pas en conclure que Karhide est une utopie, car *The Left Hand of Darkness* évite de telles oppositions binaires. Karhide n'est positif qu'en proportion de son inefficacité. Il donc ressort de la comparaison de ces trois systèmes une gradation dans laquelle l'image du gouvernement est d'autant plus menaçante que celui-ci dispose de pouvoir effectif.

Moins ouvertement politique, *Harry Potter*, qui se passe presque intégralement dans une école, illustre le potentiel abusif du gouvernement principalement au travers de l'usage qu'il fait de son autorité dans le domaine de l'éducation. Ainsi *The Order of the Phœnix* met-il en scène la révélation que Harry a au sujet du Ministre de la Magie à la fin du tome précédent :

---

[10] Dans le domaine de la *fantasy*, le multivers est le nom donné à « la totalité de tous les univers parallèles » (David Langford, « Multiverse » *The Encyclopedia of Science Fiction*). D'après l'*Encylopædia Britannica* le terme est aussi utilisé en physique quantique, cosmologie et philosophie (Anthony Aguirre, « Multiverse » *Encyclopædia Britannica*).

> He had always thought of Fudge as a kindly figure, a little blustering, a little pompous, but essentially good natured. But now, a short, angry wizard stood before him, refusing, point-blank, to accept the prospect of disruption in his comfortable and ordered world — to believe that Voldemort could have risen. […]
> "Preposterous!" shouted Fudge again. […] "I'd be kicked out of office for suggesting it" » (*The Goblet of Fire*, 613-14).

Les deux niveaux principaux de dénigrement du gouvernement dans *Harry Potter* sont mis en évidence ici. Premièrement, le Ministre, plus haute autorité magique, fait beaucoup de bruit pour rien (« blustering »). Dans un monde où, en vertu de la fonction de littéralisation du langage de la *fantasy*, parler équivaut à transformer la réalité, les mots de Fudge sont sans effet. Comme son nom l'indique, il semble bien bon, mais il est mou. En conséquence, il n'a pas le respect de ses citoyens, ce qui sape son autorité. Cette inefficacité gouvernementale s'explique par le second chef d'accusation dans *Harry Potter*, le désir de rester au pouvoir. Le gouvernement incarné par Fudge n'existe que pour perpétuer le *statu quo* — son petit monde « confortable et ordonné » — et son but premier est de se maintenir en place. Ainsi, Fudge ne répond-il pas à Dumbledore par des arguments en rapport avec le problème posé, mais lui oppose les conséquences personnelles pour sa carrière. Le gouvernement est donc représenté comme une structure de pouvoir et d'autorité au service de sa propre préservation, ce qui la rend inefficace dans la réalisation des tâches importantes. C'est cette peur d'être détrôné qui transforme le Ministère de la Magie en dystopie *yang* dans *The Order of the Phœnix*, avant même la prise de pouvoir de Voldemort et l'avénement d'une véritable dictature.[11] Ainsi le ministère utilise-t-il son pouvoir au service du contrôle de ceux qui s'expriment ouvertement contre lui, à commencer par Harry :

> *Dear Mr Potter,*
> *We have received intelligence that you performed the Patronus Charm at twenty-three minutes past nine this evening in a Muggle-inhabited area and in the presence of a Muggle.*
> *The severity of this breach of the Decree for the Reasonable Restriction of Underage Sorcery has resulted in your expulsion from Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry. Ministry representatives will be calling at your place of residence shortly to destroy your wand.* (*The Order of the Phœnix*, 29-30)

[11] Le régime de Voldemort est pire car, libéré de la pression de l'opinion publique, il peut se permettre de se concentrer sur ses objectifs réels.

Arrêtons-nous un instant sur le contexte de cette lettre que Harry reçoit quelques minutes après les faits. Le contrôle effectué sur les jeunes sorciers est tel, qu'à 21h23 en plein été, le ministère a été averti, a décidé d'une sanction, a envoyé une lettre pour en avertir le coupable, et a préparé la venue imminente de plusieurs agents pour appliquer la sanction. Tout cela, sans prise en compte d'aucun facteur atténuant (la présence de deux Détraqueurs, *dementors*) et sans procès — celui-ci étant prévu à une date ultérieure pour déterminer une peine supplémentaire. Il faut encore souligner l'importance de la peine. Hogwarts étant la seule institution scolaire pour sorciers de Grande-Bretagne et d'Irlande, expulser un enfant, c'est le priver de toute éducation magique. De même, la destruction de la baguette magique prive le coupable supposé de son outil magique. Ainsi, la structure de contrôle punit ceux qui la défient en les coupant de l'accès au savoir et en mutilant leur pouvoir. Ce qui fait de cette société une dystopie, outre le déni de justice, c'est que l'énergie magique et humaine dépensée (au moins trois fonctionnaires sont impliqués) se concentre uniquement sur la présomption de culpabilité de ses citoyens (l'heure et les modalités de l'action sont précises), et néglige leur sécurité. Dans ce tome, le gouvernement tente de reproduire ce paradigme à l'échelle de Hogwarts, de manière à contrôler les élèves et à reproduire le *statu quo* social, aux dépends de leur éducation et, en particulier, du développement de leur esprit critique : « Wizards much older and cleverer than you have devised our new programme of study » (*The Order of the Phœnix*, 220). Comme le prône Paulo Freire dans sa *Pédagogie des Opprimés* (1974),[12] les élèves confrontés à ce type de situation doivent prendre le contrôle de leur propre éducation et se choisir des modèles propres. C'est ainsi que se forme « l'Armée de Dumbledore », qui, malgré son nom trompeur, construit l'éducation des élèves volontaires autour de la personne héroïque de l'un d'entre eux, Harry, et non pas autour d'un professeur. Face aux défaillances du système officiel, cette association spontanée devient garante de leur réussite.[13] En parallèle du cadre scolaire, l'intrigue principale voit se mettre en place l'organisation secrète qui donne son titre au cinquième volume et qui est, elle aussi, « plus fiable que le gouvernement » (Fenske 289), c'est-à-dire plus fiable que l'institution qui a la

[12] L'ouvrage n'a été publié en portugais qu'en 1974 en raison de la censure, mais sa rédaction date de 1968.

[13] « Harry sometimes wondered how Umbridge was going to react when all the members of the DA received 'Outstanding' in their Defence Against the Dark Arts OWLs » (*The Order of the Phœnix*, 534).

charge officielle de leur mission — la lutte contre Voldemort. Alors que Christopher Wrigley rappelle que *Harry Potter* ne devrait pas être lu comme un pamphlet contre un gouvernement en particulier et qu'il « n'y a aucun message politique clair dans l'œuvre de Rowling » (Wrigley 2015, 13),[14] il nous semble au contraire que cette défiance envers le gouvernement constitue un message politique très clair. À une institution incompétente, préoccupée par sa seule survie et qui abuse de son autorité, l'auteur oppose des associations de citoyens regroupés autour de l'autorité charismatique de leur héros.

Cependant, ce positionnement du héros comme rempart contre un gouvernement dystopique comporte le germe d'un paradoxe. En effet, à l'échelle individuelle, le héros possède les mêmes caractéristiques que le gouvernement, à savoir un pouvoir et une autorité supérieurs à la normale.

[14] « Christopher Wrigley correctly states that there is no clear political message in Rowling's work » (cité dans Fenske, 289).

2.2.1.2. Un héros dangereux

La catabase de Lyra est particulièrement révélatrice de cette menace. En effet, lors de sa descente aux Enfers, l'héroïne accomplit ce que les armées d'Asriel ne peuvent pas faire, à savoir, libérer les âmes. Il s'agit à première vue d'un exemple typique de l'opposition entre une autorité presque omnipotente, puisque divine (justement nommée l'Autorité), et un héros dont l'humilité ostensible (Lyra n'est qu'une enfant) contraste avec la rébellion hubristique que Lord Asriel mène dans les marges de l'histoire.[15] Cependant, la libération des âmes fait l'objet d'un traité qui, comme le fait remarquer Milicent Lenz, équivaut à un véritable jugement (Lenz 2003, 51-2). Ainsi, ceux dont la vie est jugée mauvaise (c'est-à-dire inintéressante) sont condamnés aux enfers, les autres, à défaut de paradis ont « une sorte d'immortalité panthéiste » (52)[16] qui propose la dissolution de l'âme dans le reste de la création. Il faut souligner que ce traité n'intervient que dans un contexte d'anagnorèse. En effet, la légitimité de l'autorité de Lyra en tant qu'héroïne prophétique est rappelée et expliquée : « the witches had a prophecy about me, I was going to do something great and important, and it was going to be in another world… » (*The Amber Spyglass*, 324). Le contexte de ce rappel correspond aux termes de la prophétie, tant du point de vue géographique (« another world ») que des enjeux (« something great and important »). De plus, une seconde prophétie, énoncée par Lord Asriel, révèle la nature de la tâche à accomplir : « *Death is going to die* » (325). Par conséquent, même si les négociations sont menées par les compagnons de Lyra, c'est explicitement son autorité prophétique qui les rend possibles. En outre, l'ampleur de ce jugement est parfaitement comparable au système mis en place par l'Autorité (le nom du prétendu démiurge dans *His Dark Materials*), ce qui souligne la dimension démesurée qu'a acquise l'héroïne et le danger potentiel qu'elle représente à son tour. À ce stade de l'intrigue, la différence entre Lyra et l'Autorité n'est donc plus factuelle, mais presque entièrement de l'ordre du discours. Comme nous l'avons montré plus haut (1.1.2. « Transmission du savoir en *fantasy* de portail-quête »), l'acceptation du ou des guides

[15] Comme exemple de la croissance démesurée qui caractérise l'ambition de Lord Asriel, nous prendrons la description de sa forteresse, qualifiée d'immense (« huge »), voire de colossale (« colossal ») et dont l'étendue se mesure en temps de vol (« [its] extent was to be measured in flying-time ») ; *The Subtle Knife*, 149.

[16] « A kind of pantheistic immortality » (Lenz 2003, 52).

détermine la façon dont le lecteur appréhende le monde fantastique. En l'occurrence, ce sont les guides qui présentent le changement de paradigme aux enfers comme une victoire du Bien sur le Mal (*The Amber Spyglass*, 326). Le réseau d'associations qui fait de l'Église dans *His Dark Materials* un mal incarné[17] — réseau avalisé par les guides du cercle de confiance — rend impossible toute interprétation alternative.[18]

La croissance extrême de l'autorité du héros, même si elle ne s'accompagne pas d'une croissance de pouvoir, représente donc un danger potentiel, que le narrateur met plus ou moins en valeur. Dans *Harry Potter*, le recours à un guide ambigu, Snape, permet d'avertir le lecteur et d'ouvrir le texte à une relecture des actions du héros. Card explique ainsi :

> We see his deeds, correctly, as heroic—but they could also, without much twisting, be made to prove that, as Snape accuses, Harry Potter believes that he is above the law—that he is free to pick and choose which rules to obey, depending on what seems good to him at the moment, based only on the information he has. (Card, « Who is Snape? », 51-52)[19]

On voit ici que le personnage de Snape sert à signaler l'autorité démesurée dont Harry use et qui le place *de facto* au-dessus des lois (« above the law »). La composante purement charismatique de l'autorité de Harry ne fait que renforcer l'arrogance de ses choix (« depending on what seems good to him at the moment, based only on the information he has »). Le statut de Snape nuit, intentionnellement, à la réception de ce type de messages, tout du moins jusqu'à ce que les faits lui donnent raison dans *The Order of the Phœnix*, lors de la désastreuse expédition au ministère. Il apparaît alors clairement que l'attitude de Harry vis-à-vis de l'autorité est une source de problèmes et que son ascension à la magistrature suprême

---

[17] Outre l'implication de l'Église dans les expériences de Bolvangar, l'anticléricalisme de *His Dark Materials* se manifeste également dans le discours des guides, qui vont de la harangue enflammée (*The Subtle Knife*, 52) au témoignage sensuel d'une nonne défroquée (*The Amber Spyglass*, 466-70). Il repose également sur l'activation de clichés dans l'argumentation (l'accusation d'obscurantisme, la peur de l'inquisition… *The Golden Compass*, 127 et *The Amber Spyglass*, 393) et dans la création des personnages : le missionnaire-tueur qui voit le péché dans le mode de vie des indigènes (490), le prêtre russe ambigu dans ses rapports avec les petits garçons (102-3)... Notons que cet anticléricalisme est dans la continuité des romans gothiques anglais des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles ; on pense par exemple à *The Monk* de Matthew G. Lewis (1796).

[18] Par exemple : Lyra condamne les « pécheurs » à rester en Enfer sous l'autorité des harpies (qui les ont jugés indignes et tourmentent les âmes) et récompense les autres par la destruction, alors que l'Autorité laisse à tous une chance de confronter les erreurs de leur passé puis de profiter de l'éternité. Dans cette interprétation — qui va à l'encontre de tout ce que le narrateur établit — c'est l'Autorité qui préserve plus la liberté de choix pour tous, tandis que Lyra et ses compagnons imposent leurs critères de jugement.

[19] Précisons que le chapitre « Who is Snape? » a été publié dans *The Great Snape Debate* avant la publication du tome 7 de *Harry Potter*, c'est-à-dire lorsque l'ambiguïté du personnage divisait encore les lecteurs.

(les *fans* lui promettaient une carrière de Ministre de la Magie)[20] serait dangereuse pour ceux qui reconnaissent son autorité.

Il est fondamental de souligner ici que ce n'est pas la morale de Harry qui est remise en question. Ce qui est en cause, c'est bien le danger de lui reconnaître une autorité toujours plus grande. Cette distinction est au cœur de la représentation de l'Anneau dans *The Lord of the Rings*, puisque plusieurs personnages fermement établis comme bons refusent de recevoir l'Anneau, même s'il leur est donné librement : Gandalf (*The Fellowship of the Ring*, 81), Elrond (351), Galadriel (480-1). Il est également judicieux d'inclure Faramir dans cette liste, puisqu'il découvre la présence de l'Anneau alors qu'il est en position de force, mais choisit d'aider Frodo (*The Two Towers*, 358). En effet, la comparaison de ces quatre refus permet de mettre en évidence deux points particulièrement pertinents pour notre étude. Tout d'abord, on peut constater que Galadriel et Faramir feignent tous deux de vouloir s'emparer de l'Anneau, ce qui donne lieu à une description inquiétante :

> [Galadriel] stood before Frodo seeming now tall beyond measurement, and beautiful beyond enduring, terrible and worshipful. (*The Fellowship of the Ring*, 481)
>
> "And here in the wild I have you." [… Faramir] stood up, very tall and stern, his grey eyes glinting. (*The Two Towers*, 358)

Les deux passages mettent en avant la croissance littérale que produit la simple présence de l'Anneau sur ceux qui sont tentés, avec la répétition du verbe *to stand* et de l'adjectif *tall* accentué (« very tall » et « tall beyond measurement »). Cette différence de taille est intrinsèquement une menace pour les hobbits (les *halflings*, c'est-à-dire littéralement les demi-portions), et se rajoute à la pression co-textuelle (« terrible » et « I have you »). En conséquence, le refus de se saisir de cet instrument de croissance équivaut à un retrait de la menace. La scène est donc une réaffirmation de la valeur morale du personnage. Galadriel et Gandalf vont encore plus loin dans leur méfiance à l'égard de la croissance offerte par l'Anneau puisqu'ils précisent qu'ils souhaitent l'utiliser pour faire le bien, mais le refusent néanmoins quand Frodo le leur propose. Ainsi :

> Yet the way of the Ring to my heart is by pity, pity for weakness and the desire of strength to do good. (*The Fellowship of the Ring*, 81)

[20] La publication de *Harry Potter and the Cursed Child* a mis les choses au point une bonne fois pour toutes : c'est Hermione et non Harry qui devient Ministre de la Magie.

> "I wish you'd take his Ring [said Sam to Galadriel]. You'd put thing to rights." […]
> "I would," she said. "That is how it would begin." (481)

Les deux personnages soulignent leur désir de faire le bien — « to do good » fait directement écho à « put things to right » — comme étant la base de leur désir de l'Anneau.[21] Il s'agit d'une conception erronée fréquente à propos de *The Lord of the Rings*, ainsi que d'une différence majeure entre le pendentif de Slytherin que Harry et ses amis se relaient pour porter, et l'Anneau que Frodo porte à une chaîne autour du cou. Alors que l'*horcrux* corrompt l'humeur de ceux qu'il touche en amplifiant leurs pensées négatives (*The Deathly Hallows*, 305), l'Anneau Unique procure au porteur ce qu'il souhaite — le pouvoir de faire le bien, de disparaître, de vivre plus longtemps — et c'est l'impossibilité de contrôler ce désir de pouvoir qui le corrompt.

Le protagoniste du roman est ainsi placé sur une corde raide entre, d'une part, une croissance qui fonde son statut héroïque et qui permet sa lutte contre les abus gouvernementaux, et d'autre part, une décroissance nécessaire pour ne pas aboutir aux mêmes abus.

[21] Par opposition, Boromir glisse très rapidement d'un désir légitime mais ethnocentrique («We of Minas Tirith [desire] only strength to defend ourselves » *The Fellowship of the Ring*, 523), à des divagations mégalomaniaques et égoïstes : « The Ring would give me power of Command » (523), avec un C majuscule qui ne surprend pas et qui fait du nom commun une entité supérieure (cette façon de mettre en majuscule les notions abstraites rappelle aussi *1984* d'Orwell, et les travers de sa *novlangue*).

2.2.2. La solution décroissante

2.2.2.1. Décroissance post-prophétique

Ainsi, pour l'auteur conscient du danger que représente la croissance de pouvoir et d'autorité de son héros, la solution au paradoxe qu'il incarne s'impose comme un renoncement. Cependant la chronologie de ce renoncement au sein de l'intrigue a un fort impact sur sa perception. Dans le cas de *Enchantment*, *His Dark Materials*, et d'une certaine manière également, dans *Harry Potter*, le choix qu'effectue le héros de diminuer son propre pouvoir et son autorité intervient après l'accomplissement prophétique et après la résolution de l'intrigue. Ainsi, dans *Enchantment*, Ivan et Katerina utilisent une technologie moderne, qui est une intrusion fantastique pour les habitants de Taina. Cependant, ils s'interdisent volontairement de continuer à l'utiliser — que ce soit à des fins médicales ou militaires — alors même qu'il s'agirait pour Ivan de la seule façon d'asseoir son autorité en tant que roi de Taina, puisque, comme nous l'avons vu, il n'a pas la force physique requise pour cette fonction. Ce renoncement se justifie au sein de la diégèse par des critères moraux. Cependant, au-delà des arguments narratifs, cette diminution volontaire s'explique par des choix stylistiques. En effet, il convient de souligner que, du point de vue des habitants de Taina, le schéma typique de la *fantasy* intrusive inclut le retour à la normale et le renvoi de l'intrusion — c'est-à-dire de la poudre et des cocktails molotov.[22] La remarque n'a rien d'anecdotique, et dans d'autres œuvres les modifications apportées par le héros lors du passage du portail s'avèrent pérennes. Ainsi dans *Les Chroniques de Narnia*, le réverbère planté dans *The Magician's Nephew* perdure jusqu'au moment où se déroule *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Si la technologie moderne est repoussée dans *Enchantment*, c'est que la validation de ce paradigme intrusif repose sur la prise en compte du point de vue de la population de Taina — ce qui n'est pas le cas à Narnia par exemple.[23] En conséquence, la narration au style indirect libre et les changements de focalisation deviennent l'outil d'une diminution de

[22] Alors qu'ils sont présentés aux chevaliers autochtones comme de la magie, c'est précisément l'absence de magie qui rend les effets des cocktails molotov et de la poudre incompréhensible pour Baba Yaga (*Enchantment*, 383).

[23] En effet, dans les différents tomes des *Chroniques de Narnia*, le passage du portail implique un point de vue dominant, y compris dans le cas du Prince Caspian, qui naît à Narnia et traverse un portail métaphorique vers les peuples persécutés de la forêt. *The Horse and his Boy* n'est une contradiction qu'en apparence puisque les protagonistes se trouvent déjà de l'autre côté du portail et cherchent à regagner leur terre d'origine.

l'autorité interprétative du héros. Il perd ainsi son monopole au profit d'une polyphonie de focalisateurs que le narrateur adopte pour des passages de longueurs variées. En effet, on ne compte pas moins de six personnages focalisateurs à Taina seule (c'est-à-dire sans Baba Yaga et sans Mikola Mozhaiski) : Katerina (136-42), le roi Matfei (124-30), Sergeï (130-5), sa mère, Nadya (106-10), le père Lukas (163-71), et Dimitri (153-4).[24] À cette liste on peut ajouter une brève incursion dans la perspective des adolescents anonymes qui forment la *druzhina* de Katerina (364), qui mérite d'être mentionnée précisément parce que ce sont des personnages insignifiants à la fois du point de vue de l'intrigue et du jeu de pouvoir. Ce jeu sur la focalisation, qui n'est pas sans rappeler le post-modernisme, prend tout son sens en raison de sa confrontation avec la rhétorique du portail-quête, dans laquelle le lecteur accompagne le protagoniste-voyageur et adopte son point de vue interprétatif. En d'autres termes, cela signifie qu'au niveau stylistique, *Enchantment* intègre déjà des considérations décroissantes, puisque le point de vue du héros du portail-quête cède le pas à la perspective autochtone.

Cette alternance de la focalisation est perceptible tout au long du roman, en parallèle au dédain qu'Ivan marque vis-à-vis de l'autorité royale qui lui est proposée comme récompense.[25] Cependant le renoncement au pouvoir que lui confère la technologie moderne n'a lieu qu'après la défaite finale de Baba Yaga. On retrouve le même paradigme dans *His Dark Materials* et *Harry Potter*, où les objets magiques (Poignard Subtil et baguette de sureau) ne sont abandonnés qu'après le dénouement. Le cas de l'aléthiomètre, sur lequel repose en grande partie l'autorité de Lyra (ainsi que son savoir), est encore plus frappant, puisque le renoncement n'est pas volontaire. La capacité de Lyra à déchiffrer ces symboles lui est retirée à son corps défendant, après la réalisation de la prophétie. Si l'on considère la réception de ces événements, il faut admettre que le lecteur ne dispose pas des éléments nécessaires pour les interpréter comme définitifs. Au contraire, plusieurs éléments viennent activer la possibilité d'une rétractation. Ainsi, l'ange Xaphania indique explicitement à Lyra qu'elle peut réapprendre à lire l'aléthiomètre (*The Amber Spyglass*, 520), et bien sûr le

[24] Les pages indiquées sont mentionnées à titre d'exemple et ne représentent pas l'intégralité des passages consacrés au point de vue de chaque personnage.

[25] « I don't want to be king of anything » (*Enchantment*, 77).

Poignard Subtil que Will brise volontairement a déjà été réparé une fois par l'ours Iorek. Cette information est d'ailleurs réactivée lorsque Will ramasse les morceaux de son arme (540). De la même manière, les enfants d'Ivan et Katerina poussent explicitement le lecteur à envisager une nouvelle utilisation de la science moderne : « What about when I'm king, Father? What if I need it then? » (*Enchantment*, 413). L'adverbe « then » encourage le lecteur à activer des scénarios sur une suite possible de l'histoire au-delà du roman, de telle sorte que la réponse d'Ivan ne suffit pas à clore la question. L'auteur de *Harry Potter* prend soin d'éviter ce type de rappel lorsque son héros explique qu'en renonçant à la baguette de sureau, il laisse mourir son pouvoir : « If I die a natural death like Ignotus, its power will be broken » (*The Deathly Hallows*, 600). Cependant, le dénouement de l'intrigue cinq pages plus tôt repose précisément sur une interprétation contradictoire des règles qui régissent la loyauté de la baguette (« Does the wand in you hand know its last master was Disarmed? » 595). Le lecteur, encouragé par l'opposition des raisonnements de Harry et Voldemort, peut facilement chercher une dernière « faille dans le plan », comme l'y invite le titre du chapitre qui se conclut. Ainsi, deux contradictions peuvent être apportées à l'argument de Harry. Tout d'abord, la supposition ouverte par la conjonction « if » (« if I die a natural death ») repousse la fin du pouvoir de la baguette jusqu'à la mort de Harry ; et rien ne vient corroborer son présupposé, qui est sa mort naturelle. De plus, Dumbledore avait le même but, briser le pouvoir de la baguette, et son plan a échoué parce que Malfoy l'a désarmé (594). Le parallèle entre la situation de Dumbledore et de Harry s'impose de lui-même, et la seule conclusion possible pour le lecteur attentif est qu'il suffit que Harry soit battu en duel une fois dans sa vie pour que la loyauté de la baguette passe à un autre maître.

Il apparaît donc clairement que lorsque le renoncement, au pouvoir et / ou à l'autorité, intervient après la réalisation de la prophétie ou le dénouement de l'intrigue, son impact moral est diminué. Les auteurs de *Harry Potter* et *Enchantment* tentent au contraire de renforcer cet impact en réactivant le renoncement à un moment plus lointain dans la chronologie intra-diégétique au moyen d'un épilogue. Ce procédé a beaucoup été raillé, tant par des lecteurs que des critiques. Fenske considère ainsi le dernier chapitre de *The Deathly Hallows* comme « une faille décisive dans la création de l'intrigue, […] un *happy-end*

bourgeois plutôt décevant » (63).[26] On pourrait dire la même chose de l'épilogue de *Enchantment*. Cependant, loin d'être une erreur, il s'agit au contraire d'un élément que la structure du roman rend nécessaire. En effet, face aux dangers potentiels qu'incarne le héros, l'ellipse créée par cet artifice est le seul moyen de rendre crédible le renoncement tardif du protagoniste. Ainsi, des récompenses traditionnelles de conte de fées (Propp 42), Harry et Ivan ne conservent que le mariage. Néanmoins, au-delà de ce renoncement post-prophétique, on peut trouver des traces d'une trajectoire décroissante plus pérenne chez nos héros.

[26] « [A] decisive flaw in her plot-making » (Fenske 63) et « a rather disappointing, bourgeois happy-ending » (63).

2.2.2.2. L'anti-quête ou la plénitude de la décroissance

Nous avons parlé jusqu'ici du mode d'écriture que Farah Mendlesohn appelle la rhétorique du « portail-quête ». Cependant, la commodité de langage ne doit pas faire oublier que *The Lord of the Rings* est en réalité une anti-quête. En effet, alors que Bilbo part à la recherche d'un trésor,[27] Frodo part au contraire pour détruire le plus précieux des trésors rapportés par son oncle. Ce but est clairement défini dès le deuxième chapitre (*The Fellowship of the Ring*, 81), avant d'être justifié plus amplement lors du conseil d'Elrond (313-56). La destruction de l'Anneau relève d'abord de considérations morales, puisque le renversement du pouvoir de Sauron aurait plus de chance d'être accompli s'ils utilisaient son Anneau pour assister une campagne militaire. C'est ce que Tolkien, en pleine rédaction de son manuscrit, explique en dressant un parallèle avec l'évolution de la guerre en 1944 : « We are attempting to conquer Sauron with the Ring. […] But the penalty is, as you will know, to breed new Saurons, and slowly turn Men and Elves into Orcs. Not that in real life things are as clear cut as in a story… » (*Letters*, 78).[28] C'est cette conscience aiguë de la fragilité extrême de toute morale en temps de crise qui donne son impulsion décroissante à *The Lord of the Rings* et le démarque d'autres œuvres qui se réclament pourtant d'une parenté générique. Ainsi, *His Dark Materials* voit ses deux héros utiliser leurs artefacts magiques comme source d'information, mais aussi et surtout d'autorité et de pouvoir afin d'amener la chute de leur ennemi — le Poignard Subtil est explicitement surnommé « the God-Destroyer ».[29]

À l'exception de *The Left Hand of Darkness*, dans lequel les seuls artefacts réellement fantastiques (l'*ansible* et le vaisseau *NAFAL*[30]) sont marginaux pour l'intrigue, les autres

---

[27] Nous faisons ici référence au but officiel de sa quête, l'or du dragon Smaug, mais aussi à l'Anneau que Bilbo trouve dans les montagnes et que ses différents propriétaires appellent « my precious » dans l'original (*The Fellowship of the Ring*, 44) mais « mon trésor » dans la traduction de Ledoux (*La communauté de l'anneau*, 54) et de Lauzon (*La fraternité de l'anneau*, 29) — et « mon précieux » dans la traduction du film de Peter de Jackson (21'09).

[28] Soulignons d'ailleurs que la différence que Tolkien fait émerger en dressant son parallèle nous rappelle le danger qu'il y a à vouloir interpréter la *fantasy* de manière monosémique.

[29] On peut penser également à *Wizard's First Rule* de Goodkind (1994), dans lequel l'Épée de Vérité (qui donne son nom à la série) est utilisée pour défaire un sorcier tyrannique.

[30] Rappelons que « ansible » est un néologisme fantastique créé par Le Guin pour son roman, même si le terme a été réutilisé ailleurs (comme nous l'avons déjà vu) ; il s'agit d'un instrument de communication. En revanche « NAFAL » est un acronyme, que le lecteur doit déchiffrer seul puisqu'il va de soi pour le protagoniste (Ai) : *Nearly As Fast As Light.* Le traducteur fait le choix de garder l'acronyme tel quel, ce qui peut se justifier mais rend le travail d'interprétation plus difficile pour le lecteur francophone (*La main gauche de la nuit*, 163)

romans que nous étudions se situent entre ces deux extrêmes. Le rôle de la technologie moderne dans *Enchantment* correspond effectivement à celui d'un artefact fantastique, et on a vu qu'elle était l'occasion d'un renoncement post-prophétique semblable à *His Dark Materials*. Cependant seule la défaite de l'armée de Baba Yaga dépend de cette technologie moderne. La sorcière elle-même est vaincue de la même façon que Sauron. En effet, son pouvoir est brisé lorsque Ivan remet à l'Ours un bout de papier (dont il ignore la nature) que le dieu ingère. Comme dans *The Lord of the Rings*, le héros transporte donc un objet fantastique jusqu'en un lieu de danger pour qu'il soit détruit. Même si Ivan ne comprend pas la portée de ses actions, on peut donc parler d'anti-quête dans ce roman également. Quant à *Harry Potter*, malgré la présence de sept *horcruxes*, la variété des moyens de destruction et un décor qui pousse à la claustrophobie, le parallèle avec *The Lord of the Rings* s'impose dès lors que le trio de héros porte le reliquaire de l'âme de Voldemort en pendentif afin de la détruire.

Ce qui ressort de cette triple comparaison, c'est une vision du pouvoir qui permet l'émergence de l'anti-quête. Dans la mesure où le pouvoir dépend d'éléments extérieurs, il ne peut être contrôlé, comme le souligne Tolkien dans ses lettres : « *potency* (or perhaps *potentiality*), if it is exercised, and produce results, has to be externalised, and so […] passes, to a greater or lesser degree, out of one's direct control » (*Letters*, 279, cité dans Ferré 2001, 53). On peut affiner ce constat en précisant que cette extériorisation n'est pas une caractéristique intrinsèque du pouvoir, mais plutôt une condition de sa croissance. Pour augmenter son pouvoir au-delà de ses limites individuelles, le personnage doit l'extérioriser. On retrouve d'ailleurs une version simplifiée de ce motif dans les contes de fées, même si cette « âme externe », comme l'appelle Frazer n'est liée qu'à l'immortalité et pas à d'autres formes de pouvoir : « The advantage of this is that, so long as the soul remains unharmed in the place where he has deposited it, the man himself is immortal; nothing can kill his body, since his life is not in it » (Frazer 764). Comme le sous-entend Frazer, pour s'en prendre au bénéficiaire d'une âme externe, il faut s'attaquer à son totem — son *horcrux*, son Anneau — car il est autrement immortel. De cet obstacle — de cette opportunité — naît l'anti-quête. Ainsi, en voulant se protéger de la mort, le Seigneur Ténébreux (terme générique qui englobe

ici Sauron, Voldemort et Baba Yaga), perd le contrôle sur son pouvoir. Cette âme externe doit cependant être distinguée du mode de résurrection de Harry et Gandalf. Les ressources de ces deux mages sont fondamentalement internes, ils affrontent donc la mort avec l'humilité du mortel, mais sont ramenés à la vie par une grâce qu'ils n'attendent pas et ne contrôlent pas — le sacrifice maternel pour Harry, et une entité anonyme pour Gandalf.[31] C'est donc paradoxalement le désir de contrôle du sorcier qui rend son pouvoir vulnérable aux mêmes aléas extérieurs que l'autorité ou le savoir. En cela, la dépendance de Baba Yaga vis-à-vis de l'Ours la renvoie bien au même paradigme que Sauron et Voldemort, puisque tout dieu qu'il est, l'Ours se voit traité par elle comme un objet dont elle s'assure le bénéfice par la contrainte.

Cependant, malgré cette similitude fondamentale, on s'interrogera sur la nature de l'objet à détruire afin de mettre en lumière des déviations entre l'anti-quête de Frodo et les deux autres. On se demandera donc si l'artefact contient l'âme et/ou le pouvoir du sorcier, et si le héros de la quête peut utiliser ce pouvoir pour lui-même. À ces deux questions, la réponse de *Enchantment* est non, mais les choses sont plus complexes dans *Harry Potter*. En effet, les deux fonctions, âme et pouvoir, y sont scindées, de telle sorte que l'anti-quête se dédouble. Le pouvoir se trouve dans les Reliques de la Mort, qui donnent leur nom au dernier tome, et en particulier dans celle qui concentre toutes les envies, la Baguette de Sureau.[32] Ce pouvoir est accessible à Harry, mais il doit pourtant renoncer à l'utiliser s'il veut réussir à trouver (et détruire) les *horcruxes* (*The Deathly Hallows*, 406). En revanche, ceux-ci contiennent l'âme de Voldemort, mais pas son pouvoir, de telle sorte que le renoncement au pouvoir est distinct de la destruction de l'Ennemi. Ces deux fonctions sont au contraire indissociables dans *The Lord of the Rings*, où l'Anneau constitue non seulement les fondations de tout ce qu'a bâti Sauron, mais représente aussi un outil pour la croissance de pouvoir, d'autorité et même de savoir (*The Fellowship of the Ring*, 481).

---

[31] Comme nous l'avons déjà mentionné dans le cas de la providence, l'auteur utilise la voix passive (sans agent), plutôt que de pointer du doigt les ressorts théologiques de son œuvre. Gandlaf déclare donc simplement : « I was sent back » (*The Two Towers*, 123).

[32] La traduction française fait le choix — parfaitement justifié au demeurant — de se concentrer sur le bois utilisé, mais il ne faut pas oublier le jeu de mots qui existe en anglais. *Elder wand* est tout autant la doyenne des baguettes, et cette ancienneté est gage de pouvoir dans *Harry Potter*.

De ces réponses, on peut déduire que la nature même de l'anti-quête qu'Ivan mène inconsciemment minimise son agence. Le pouvoir de Baba Yaga lui demeure parfaitement inaccessible, ce qui le protège de la tentation, et l'artefact qu'il transporte n'est qu'un bout de papier dont le message cryptique (« deliver this message » 31) reste incompréhensible jusqu'à ce qu'il soit avalé par l'Ours (400). En conséquence, et sans nuire à l'importance de ses choix par ailleurs, le rôle du protagoniste est diminué au profit de l'émergence d'une entité supérieure mais anonyme. La question de Katerina, « who sent it [the note]? », reste en suspens mais active des scénarios religieux.[33] Cette composante religieuse, bien qu'activement masquée dans *The Lord of the Rings* et *Harry Potter*, ne doit pas surprendre. En effet, les auteurs de ces trois romans sont issus du christianisme, religion imprégnée en profondeur par le motif décroissant.[34] En effet, si, comme c'est notre cas, on considère le pouvoir et l'autorité — plutôt que strictement l'économie — on peut légitimement considérer que le sacrifice volontaire de la personne divine sur la croix est une des formes les plus abouties de décroissance. Même si le terme de décroissance est trop récent pour être utilisé dans les textes canoniques, Saint Paul de Tarse ne dit pas autre chose dans son épître aux Philippiens :

> Le Christ Jésus, lui qui était dans la condition de Dieu n'a pas jugé bon de revendiquer son droit d'être traité à l'égal de Dieu ; mais au contraire, il se dépouilla lui-même en prenant la condition de serviteur. Devenu semblable aux hommes et reconnu comme un homme à son comportement, il s'est abaissé lui-même en devenant obéissant jusqu'à mourir et à mourir sur une croix (Philippiens 2, 6-8).

Saint Paul oppose ici la « condition de Dieu » non seulement à la condition humaine, mais aussi à la « condition de serviteur », puisque la mort sur la croix est la mort des esclaves et des sans-droits avant d'être celles des agitateurs politico-religieux.[35] De plus, il insiste sur la notion de diminution au travers des verbes de changement (« devenu semblable aux hommes »). On note également le caractère volontaire de cette diminution, que retranscrit la

---

[33] Pour une démonstration plus détaillée, on se reportera à la partie 1.3 « Autorité et prophéties ».

[34] Tolkien était catholique et avait été élevé avec l'aide du père Francis Morgan (Carpenter 1977, 34-5) ; Rowling est anglicane (*Leaky Cauldron*, 19/11/2007, pas de pagination) ; Card est mormon : « How could I ever wan to meet Step Fletcher [a Mormon character]? He is me » (Entretien avec Edith Tyson, cité dans *Orson Scott Card, Writer of the Terrible Choice*, 111).

[35] « Crucifixion was most frequently used to punish political or religious agitators, pirates, slaves, or those who had no civil rights » (« Crucifixion », *Encyclopædia Britannica*, 3 déc. 2015). Ainsi, la mort par crucifixion rabaisse le prisonnier politique au rang d'esclave.

forme réflexive (« il se dépouilla de lui-même », et « il s'est abaissé lui-même »). En dehors du *Nouveau Testament*, de nombreux théologiens insistent également sur cet abandon volontaire de la gloire divine par la personne christique. Ainsi, pour citer Luther : « il ne sert de rien de reconnaître Dieu dans sa gloire et sa majesté, si l'on ne le reconnaît, en même temps, dans l'abaissement et l'ignominie de sa Croix ». C'est cet « abaissement » de la « gloire et [l]a majesté » jusqu'à « l'ignominie » (« shame ») qui justifie le terme de décroissance (Luther 20).[36] Bien sûr, il s'agit, dans le christianisme, d'un rachat des péchés, et donc d'un renouveau de croissance spirituelle. Cependant, c'est la personne divine qui s'abaisse et l'humanité qui profite du renouveau, la décroissance de pouvoir et d'autorité n'a donc rien d'une façade. Au contraire, elle est progressive dans les Évangiles, comme on peut le voir dans l'instauration du lavement des pieds, par exemple (Jean 13, 14).[37] On voit donc que le calvaire et l'humilité christique touchent au cœur de l'attitude décroissante, dont l'écologie radicale et la décroissance économique ne sont que des applications.

Bien entendu, le christianisme n'est pas la seule religion à intégrer une dialectique décroissante, et le Tao donne une place particulièrement importante à la notion d'équilibre, ce qui le positionne en opposition à la croissance telle que la prêche le capitalisme libéral. Ces considérations sont centrales dans l'œuvre de Le Guin. L'auteur attire d'ailleurs explicitement l'attention sur l'influence du Tao dans *The Left Hand of Darkness*, lorsque Genly Ai associe le symbole taoiste du *yin-yang* avec la nature androgyne d'Estraven :

> "It is yin and yang," [said Genly Ai]. "*Light is The Left Hand of Darkness,*… how did it go? Light, dark. Fear, courage. Cold, warmth. Female, male. It is yourself, Therem. Both and one. A shadow on snow. (*The Left Hand of Darkness*, 267)

On note la mention du titre du roman comme illustration du *yin-yang* et de l'androgynie. De même, Douglas Barbour souligne cette influence dans l'ensemble du cycle de Hain, et montre que *The Left Hand of Darkness,* « doit clairement beaucoup à la sensibilité taoiste de Tchouang-Tseu qui attelle de même les opposés ensemble sur la Voie » (Barbour

---

[36] Martin Luther, *The Heidelberg Disputation*, « Proofs of these theses », 1518, 20.

[37] « Si donc moi, le Seigneur et le Maître, je vous ai lavé les pieds, vous aussi, vous devez vous laver les pieds les uns aux autres » (Jean 13, 14).

1974, pas de pagination).[38] Cependant, c'est le sacrifice christique qui est particulièrement pertinent pour notre étude, puisque Harry le rejoue et que la montée de la Montagne du Destin par Frodo sous le fardeau de l'Anneau rappelle le calvaire.[39]

Il peut paraître surprenant que, dans les deux romans qui reprennent au plus près ce motif évangélique, le monde fantastique soit à tel point dénué de références explicites à la religion, alors que *Enchantment* fait dialoguer ouvertement judaïsme, christianisme (dans sa pluralité) et paganisme. La proximité entre la trame narrative et la fin des Évangiles constitue pourtant la raison même de cette omission volontaire. Ainsi, d'après Irène Fernandez, Rowling a déclaré lors d'un entretien « qu'elle ne voulait pas que son œuvre soit trop explicite sur ce point, non parce qu'elle avait peur d'y introduire une thématique religieuse, mais parce que cela aurait rendu trop facile de deviner la fin de l'histoire » (Fernandez 2012, 142).[40] Cependant, la raison profonde est probablement plus subtile qu'un simple effet de surprise, et alors qu'il n'y pas à ménager de tels rebondissements dans *The Lord of the Rings*, Tolkien déclare dans sa lettre 141 qu'il a dû supprimer (« cut out ») toute référence religieuse après avoir pris conscience de la nature « fondamentalement religieuse et Catholique » de son œuvre (*Letters*, 172).[41] On constate donc que dans *Harry Potter* comme dans *The Lord of the Rings*, l'auteur a recours à un élargissement de l'écart fantastique afin de dissocier du monde du fauteuil la charge symbolique de l'œuvre. Dans *Harry Potter*, qui commence pourtant avec un écart fantastique restreint, le procédé a surpris. Lev Grossman déclare ainsi (avant les révélations de *The Deathly Hallows*) que c'est Dieu qui est mort dans cet ouvrage : « If you want to know who dies in Harry Potter, the answer is easy: God. […] He lives surrounded by ghosts but has no one to pray to, even if he were so inclined, which he isn't » (Grossman 2005, 15). Ce commentaire montre à quel point l'élargissement de l'écart fantastique permet

---

[38] « It clearly owes much to the Tao sensibility of Chuang Tzu who similarly yokes opposites together on the Way » (Barbour, « Wholeness and Balance in the Hainish Novels of Le Guin », pas de pagination). On pourrait encore mentionner *Earthsea*, qui est séparé du cycle de Hain : « "I would not ask a sick man to run a race," said Sparrowhawk, "nor lay a stone on an overburdened back." It was not clear whether he spoke of himself or of the world at large » (*The Earthsea Quartet*, « The Farthest Shore », 390).

[39] Nous aurons l'occasion d'y revenir (voir 2.2.3.2. « Par delà la gloire martiale », ci-dessous).

[40] Il ne s'agit pas de la seule façon d'interpréter la déclaration de Rowling dans l'entretien cité. En effet, alors qu'elle parle de religion, elle affirme : « Again, there is so much I would like to say, and come back when I've written book seven. But then maybe I won't need to even say it 'cause you'll have found it out anyway. You'll have read it » (*CBC NewsWorld: Hot Type*, 13/07/2000).

[41] « A fundamentally religious and Catholic work; unconsciously so at first, but consciously in the revision. That is why I have not put in, or have cut out, practically all references to anything like "religion" » (*Letters*, 172).

de dissocier le discours de son sujet profond. Ainsi, la valeur symbolique — en l'occurrence la décroissance — est acceptée ou refusée par le lecteur uniquement au sein de l'univers fantastique, avant d'être éventuellement intériorisée. Réciproquement, dans le cas de *Enchantment*, où l'écart fantastique est plus restreint, l'auteur ne peut se permettre d'avoir une trame narrative trop facilement identifiable, car la conjonction des deux nuirait à son propos. Pour Le Guin, cette distanciation constitue le fondement même de l'écriture fantastique et permet une clarté de vision : « Distancing, the pulling back of "reality" in order to see it better, is perhaps the essential gesture of SF » (« Le Guin introduces Le Guin », 13).[42]

L'exemple de *His Dark Materials* reflète bien ce dilemme, puisque l'identification de l'Église fantastique avec l'Église chrétienne dans le monde du fauteuil force une rupture de la croyance secondaire. Cette identification passe d'abord par le langage (l'utilisation des termes *church* et *pope* par exemple), mais aussi, de façon moins évidente, par la réduction de l'écart fantastique. En effet le rapprochement entre le monde de Lyra et le nôtre guide la lecture interprétative et encourage cette identification. Enfin, l'attitude des personnages, qui consiste à considérer l'Église comme une institution unique englobant le monde de Lyra et le nôtre (« the universe we know », comme le déclare l'épigraphe de *The Subtle Knife)* valide cette interprétation.[43] En conséquence, la croyance secondaire est suspendue, et le lecteur n'a d'autre choix que d'interpréter les arguments des personnages dans un contexte extra-diégétique. Le résultat est un sentiment de « propagande » (Padley et Padley, 328) dont le lecteur risque de s'offenser s'il n'est pas déjà convaincu. Pour Lucie Armitt, cette harmonie idéologique entre le lecteur et l'auteur dans le domaine de la littérature fantastique est la condition *sine qua non* du plaisir littéraire : « the reader is expected to agree with the ideological premise instilled within the narrative and very little in the way of narrative pleasure is available as an alternative if we fail » (Armitt 1996, 29). Cependant, la mise à

[42] Ici Le Guin parle spécifiquement de la science fiction, mais ailleurs elle englobe tout le domaine de la *fantasy* dans des remarques similaires : « My own solution has been to set my story on an invented world, thus getting far enough from the awful quicksand of human history and its endless injustice that, though I can't be free of it, at least I can get into a different skin, and see alternatives to the way we do things…. » (« Navigating the Ocean of Story — Session 2 », pas de pagination).

[43] Notons enfin que cette pression stylistique est suffisamment forte pour faire oublier que l'Autorité, l'ange usurpateur, est objectivement plus proche de la figure de satan que de la vision classique de Dieu dans les religions abrahamiques (Padley et Padley, 331).

distance fantastique (*estrangement*) permet justement de retirer les références au monde du fauteuil afin de rendre le texte accessible à tout lecteur quelles que soient ses convictions. Isabelle Smadja va jusqu'à parler de « fonction psychanalitique — déjouer la censure du Moi en feignant de parler non de nous-même mais de lointains sorciers » (Smadja 2001, 23). Bien entendu ce procédé n'est pas intrinsèquement lié à la religion, ni à l'anti-quête, qui nous préoccupe ici. Cependant, la comparaison entre les stratégies adoptées dans, d'une part, *The Lord of the Rings* et *Harry Potter* (élargissement de l'écart fantastique), et, d'autre part, *His Dark Materials* (rétrécissement de l'écart) révèle de la part de Tolkien et Rowling un refus de la surenchère argumentative. Cette conviction que la valeur symbolique de leur œuvre est mieux servie par une diminution des références extra-diégétiques et un refus d'imposer au lecteur leurs conclusions sur le monde du fauteuil nous semble en parfaite adéquation avec la démarche décroissante de l'œuvre et avec la structure de l'anti-quête.

Ainsi, l'élargissement de l'écart fantastique permet au lecteur d'interpréter les modalités de l'anti-quête en dehors de toute référence extérieure. Comme nous l'avons vu, dans *Harry Potter*, celles-ci révèlent une dissociation des fonctions d'âme (les *horcruxes*) et de pouvoir (les reliques). Contrairement à *Enchantment*, ces objets sont accessibles par le protagoniste, comme dans *The Lord of the Rings*, ce qui met en exergue le choix et la possibilité (réelle ou fantasmée) de concourir avec le mal sur son propre terrain et/ou avec ses propres armes. De plus, et à rebours de la mission de Frodo, la dissociation des deux fonctions oblige Harry à choisir entre la quête de puissance qu'offrent les Reliques de la Mort et l'anti-quête qui vise à détruire les *horcruxes*. Alors qu'il n'est jamais envisagé que Frodo défie personnellement Sauron, toute la structure des tomes précédents pousse au contraire Harry vers la quête des reliques ; et ce, d'autant plus que les merveilles réalisées par la baguette de phœnix au début du septième livre, suivies de sa destruction, focalisent l'attention du lecteur sur l'importance d'un bon outil. Cette insistance sur le choix est bien entendu indispensable à la mise en place du sacrifice final face à Voldemort, que la décision de renoncer à la quête préfigure.

Comme le héros lui-même en est conscient, ce choix de privilégier l'anti-quête par rapport à la quête — la décroissance par rapport à la croissance — est un véritable

renversement : « The enormity of his decision not to race Voldemort to the wand still scared Harry. He could not remember, ever before, choosing *not* to act » (*The Deathly Hallows*, 406). Cette décision s'oppose en effet à la trajectoire de Harry dans les tomes précédents, qui suivent chacun individuellement la structure d'une quête. Cependant, une étude plus approfondie de ces six quêtes révèle un double jeu de manipulation, qui nécessite de récapituler brièvement l'intrigue de ces volumes. Dans *The Philosopher's Stone*, Harry cherche à obtenir la pierre philosophale, mais on remarque que le miroir du « Rised » rend impossible le succès de la quête s'il cherche à utiliser la pierre (celle-ci sera d'ailleurs détruite par son alchimiste). *The Chamber of Secrets* met en scène une quête de sauvetage ; Harry ne cherche pas à utiliser le pouvoir qu'en tant qu'héritier présumé de Slytherin il pourrait peut-être contrôler. *The Prisoner of Azkaban* introduit un changement puisque Harry part ici en quête de vengeance. Cette perte de l'innocence initiale se retrouve dans *The Goblet of Fire* et dans sa quête stéréotypée d'une coupe ; quête à laquelle Harry est d'abord forcé de participer mais qu'il achève par désir de gloire — c'est-à-dire d'autorité charismatique. Cependant, le Graal promis s'avère être un piège.[44] *The Order of the Phœnix*, sans garder le même archétype de façade, suit en réalité le même schéma, puisque Harry participe inconsciemment à la quête de Voldemort par le biais de ses visions (authentiques ou oniriques). Sa volonté de réussir cette quête est dénotée par son manque d'application en *occlumencie* et bien sûr par son choix final de se saisir de la prophétie. Comme dans le volume précédent, il est puni de son désir (de savoir) par la mort d'un proche. Après ce double traumatisme et une crise d'adolescence aiguë,[45] Harry entame dès le tome six l'anti-quête des *horcruxes*, mais uniquement en qualité d'assistant très passif de Dumbledore, pas encore par choix personnel. Ce que révèle la comparaison de ces six quêtes, c'est déjà la négation du pouvoir et de l'ambition comme moteurs de l'intrigue. Dès que Harry agit par désir de croissance (d'autorité ou de gloire), il en est puni par Voldemort (ou plus prosaïquement par l'auteur). Rowling plante ainsi le germe de la décroissance et prépare les

[44] On peut penser à *Unholy Grail* d'Anthony Horowitz dans lequel l'école des sorciers organise un concours pour récupérer le « graal maudit » — occasion saisie par l'antagoniste pour tendre un piège au jeune héros.

[45] Le mieux étant l'ennemi du bien, la trop bonne représentation de cette crise d'adolescence a d'ailleurs poussé certains lecteurs à abandonner la lecture au tome cinq.

renversements structurels du dernier tome, dans lequel Harry quitte l'école, c'est-à-dire le cadre institutionnel de la croissance, pour s'engager volontairement dans une anti-quête.

De plus, on a bien une double manipulation puisque le renversement que constitue le septième tome vis à vis de l'ensemble du cycle est déjà annoncé par la structure de chaque itération de la série. En effet, un motif récurrent et presque systématique dans chacune des enquêtes de Harry est l'association du personnage bienveillant ou inoffensif qui s'avère être le coupable, et du suspect idéal qui est finalement marginal pour l'intrigue. Ainsi, les cinq premiers tomes égrènent les couples Quirrel / Snape, Riddle / Hagrid, Scabber / Sirius, Mad Eye / Karkaroff et Kreacher / Snape. Le motif varie légèrement dans *The Half-Blood Prince*, puisque c'est le manuel de potions (qui n'est ni conscient ni magique) qui prend le rôle du coupable inattendu, tandis que la révélation de l'innocence de Snape est repoussée au tome suivant.[46] Il ressort donc de ce récapitulatif que le jeu sur la structure à la fois cyclique et sérielle de *Harry Potter* prépare l'anti-quête dès le premier tome. Comme dans *The Lord of the Rings*, la longueur du roman et l'étalement de la rédaction sur plusieurs années (y compris entre la publication de chaque tome) ne doivent pas faire croire que la décroissance et l'anti-quête sont des ajouts tardifs. Nous avons montré au contraire qu'il s'agissait de la structure même du cycle dans son ensemble.

Cependant la décroissance n'est pas uniquement un enjeu pour l'intrigue ou sa structure, mais imprègne également le style en profondeur, comme l'étude du traitement des duels va le mettre en évidence.

[46] L'intrigue de *Harry Potter* est cependant amenée de façon suffisamment structurée pour laisser au lecteur attentif le plaisir de découvrir lui-même les indices de l'innocence de Snape (*c.f.* annexe 2 : « Lily's eyes »).

2.2.3. Des hommes et des duels

2.2.3.1. Le duel comme légitimité charismatique

Roz Kaveney et David Langford remarquent que dans le domaine de la *fantasy*, « un présupposé courant est que le bien triomphera dans un affrontement direct entre deux hommes forts » et qu'en conséquence, « de nombreux romans de *fantasy* trouvent leur apogée dans un combat singulier, physique ou magique » (Kaveney et Langford, « Plot Devices »).[47] En raison de cette présence large du duel dans le domaine de la *fantasy*, on peut étudier les différences de traitement d'un ouvrage à un autre. Nous essaierons ainsi de déterminer si l'explosion de pouvoir viril que décrivent Kaveney et Langford peut être transformée pour accommoder la trajectoire décroissante des œuvres de notre corpus.

Il convient d'abord de rappeler que le duel en littérature dépasse largement le cadre de la *fantasy*. Jennifer Low décrit ainsi les duels d'honneur du théâtre élisabéthain[48] comme « une pratique fondamentalement aristocratique qui prend racines dans ce que Lawrence Stone appelle la "crise de l'aristocratie", qui a vu le pouvoir et l'identité de la classe supérieure anglaise menacés par le déclin de leur rôle en tant qu'élite militaire » (Cohen 2005, 108, ma traduction).[49] Selon cette analyse, il apparaît donc que, au-delà de leur fonction purement pragmatique — imposer son pouvoir à un adversaire — et contrairement à l'anonymat qui domine dans une bataille générale, les duels sont aussi une source d'autorité charismatique pour les participants. De la même manière, Ursula K. Le Guin parle de « glorification de la voie du guerrier » qui incarne les caractéristiques de « courage, force, devoir, générosité, et virilité » :

> We have glamorized the way of the warrior for millennia. We have identified it as the supreme test and example of courage, strength, duty, generosity, and manhood. If I

---

[47] « A frequent assumption is that right will prevail in a straightforward contest between two strong men. Accordingly, many fantasies climax in physical or magical single combat » (Roz Kaveney et David Langford, « Plot Devices », *The Encyclopedia of Fantasy*, 1997).

[48] On pense au duel de Hamlet et Laertes (William Shakespeare, *Hamlet* V, 2) et à l'honneur de Romeo, défendu par Mercutio (William Shakespeare, *Romeo and Juliet* III, 1).

[49] « Low's account of the duel of honor as a fundamentally aristocratic practice is rooted in what Lawrence Stone called the "crisis of the aristocracy," which saw the power and identity of the English upper class threatened by the decline of their relevance as a military elite and the concomitant shift » (Stephen Cohen, « *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture* — Review », *Shakespeare Quarterly,* 56, 1, printemps 2005 : 108).

> turn from the way of the warrior, where am I to seek those qualities? (« The Election, Lao Tzu, a Cup of Water », 21 nov. 2016, pas de pagination)

La composition de cette énumération, qui s'ouvre sur quatre termes généralement considérés comme des vertus (« courage, strength, duty, generosity »), sous-entend que, pour ceux qui prennent part à cette glorification du guerrier, le cinquième terme, la virilité (« manhood ») est également une vertu. Nous avons déjà étudié la façon dont la construction de la virilité, et plus largement de la masculinité, avait un impact fort sur la croissance ou la décroissance de pouvoir du héros (2.1.2), son inclusion dans cette liste n'est donc pas surprenante. Comme l'indique la fin de cette citation (« if I turn from the way of the warrior »), Ursula K. Le Guin choisit de se détourner du guerrier en tant que modèle charismatique. Cependant, Le Guin étant auteur, et qui plus est auteur de *fantasy*, on ne sera pas surpris de voir que ce choix a des ramifications métaphoriques :

> I will try never to use the metaphor of war where it doesn't belong, because I think it has come to shape our thinking and dominate our minds so that we tend to see the destructive force of aggression as the only way to meet any challenge. (« The Election, Lao Tzu, a Cup of Water », 21 nov. 2016, pas de pagination).

Ainsi, dans son œuvre en général, et dans *The Left Hand of Darkness* en particulier, Ursula K. Le Guin met en scène d'autres *modi operandi* que l'agression (fût-ce l'agression légitime de la défense) pour faire face aux défis du monde. La structure de l'anti-quête est précisément une façon pour nos auteurs d'explorer cette alternative. De plus, et contrairement au renoncement post-prophétique que nous avons déjà étudié, lorsque les duels sont présents dans un roman, ils sont nécessairement intégrés à l'intrigue.[50] Si réellement il y a une trajectoire décroissante chez nos personnages, comme la structure de l'anti-quête tend à le montrer, elle doit donc laisser des traces dans le traitement des duels, et c'est pour cette raison qu'ils méritent une attention plus poussée.

Commençons par remarquer qu'ils sont rares chez Tolkien. Dès le début, le lecteur sait que ce n'est pas ainsi que sera résolue l'intrigue et que ni Aragorn ni même Gandalf ne

[50] Bien entendu, la réciproque n'est pas vraie : dans le domaine de la *fantasy* comme ailleurs, l'auteur peut très bien développer son intrigue sans duels, puisqu'il s'agit d'un mode d'écriture. Ce type de contraintes relèverait plutôt de considérations génériques. Frederic Jameson identifie ainsi sept genres différents dans *The Left Hand of Darkness,* : « we find here intermingled: the travel narrative […], the pastiche of myth, the political novel […], straight SF[…], Orwellian dystopia […], adventure-story […], and finally even, perhaps, something like a multi-racial love-story » (Jameson 1975, 237). Dans cette liste, seul le récit d'aventure implique une pression générique en faveur des duels, et cette pression reste faible dans *The Left Hand of Darkness*, en raison du contexte socio-technologique relativement avancé.

défera Sauron en combat singulier.[51] Le duel le plus épique de la trilogie est accordé à un personnage secondaire, Éowyn (*The Return of the King*, 129-30). Quant à l'affrontement de Gandalf avec le Balrog (*The Fellowship of the Ring*, 433-4), il n'est réellement décrit qu'après les faits, lors du retour de Gandalf le Blanc, ce qui diminue nécessairement les enjeux (*The Two Towers*, 122-3). Dans *Harry Potter* en revanche, le narrateur manipule son lecteur de manière à créer l'attente d'un affrontement singulier entre le héros et Lord Voldemort. C'est cet accroc apparent à la trajectoire décroissante du héros qui nous intéressera ici.

La description récurrente de Dumbledore comme le seul sorcier que Voldemort ait jamais craint (« the only one he ever feared », *The Order of the Phœnix*, 712) contribue à cette attente, de même que le sort miraculeux produit spontanément par la baguette de phœnix au début de *The Deathly Hallows* (56-7). Cependant, à un niveau plus fondamental, nous sommes forcés de remarquer que cette attente d'un duel final repose d'abord sur un escamotage des autres types d'affrontement physiques. Ce procédé d'effacement de la diégèse se déroule en deux temps : d'abord par une omission volontaire des armes de destruction massive, mais aussi par l'absence de batailles rangées. En effet, les sorciers — y compris les Mangemorts — semblent curieusement manquer d'imagination dans le domaine de la destruction : « Like what kind of weapon? » s'interroge Harry avec beaucoup de naïveté. « Something worse than the Avada Kedavra —? » (*The Order of the Phœnix*, 91). Le sort *Avada Kedavra* représente donc le pire sort de l'arsenal sorcier, mais est-il pire qu'une arme conventionnelle ? Gageons que *Protego* fonctionne contre les armes à feu, alors qu'*Avada Kedavra* n'a pas de contre-sort, mais celui-ci peut tout de même être esquivé ou paré à l'aide d'un obstacle (718) et ne cible après tout qu'une seule personne. Par ailleurs, tout sorcier incapable d'esquiver ou de bloquer *Stupefix* (le sort mineur d'immobilisation) pourrait de la même manière être victime d'une arme à feu — qui pourrait même affecter plusieurs sorciers dans le cas d'un fusil d'assaut ou d'une grenade, ce qui est impossible avec le sortilège de la mort (« killing curse » *passim*). Même au sein de la diégèse, on trouve pire

[51] Dans les annexes, Tolkien va même plus loin dans la réfutation du duel comme solution globale au mal, puisque l'on y apprend que le dernier roi de Gondor a accepté un défi en duel contre le Roi-Sorcier et qu'il s'est rendu seul à Minas Morgul pour ne jamais en revenir (*The Return of the King*, 455).

qu'*Avada Kedavra*, puisque Wormtail tue douze personnes d'un seul sort (le massacre est attribué à Sirius dans *The Prisoner of Azkaban*). Sans vouloir faire preuve de cynisme, il convient tout de même d'admettre que la magie reste loin des dégâts occasionnés par une arme nucléaire, ou même une bombe conventionnelle. Notre but ici n'est bien sûr pas de réaffirmer la supériorité létale des armes à feu sur la magie, ce serait contraire à la démarche de lecture. Ce qui est intéressant n'est donc pas la confrontation des différentes armes, magiques ou non, mais l'oubli volontaire du potentiel destructeur des armes à feu ou des explosifs — alors même qu'on a affaire à un écart fantastique restreint qui laisse supposer leur existence dans l'univers diégétique. C'est cette amnésie volontaire qui permet de brider la puissance de la magie martiale,[52] ce qui, en retour, pousse les sorciers dans une logique d'affrontement individuel — les Mangemorts ne posent pas de bombes.

Cependant, ce procédé seul ne suffit pas à expliquer l'écrasante domination des duels comme forme de combat. En effet, alors que *The Lord of the Rings* représente une guerre antérieure aux armes à feu,[53] on n'y retrouve pas cette omniprésence des duels.[54] Les affrontements y sont des confrontations entre armées plus qu'entre individus, et la stratégie garde toute son importance. Ainsi la défense de Minas Tirith est autrement plus complexe que celle de Hogwarts et s'étale même sur plusieurs chapitres (la majorité du livre cinq) : Cair Andros et les ruines d'Osgiliath en sont la première ligne, puis le Pelennor, puis la citadelle même. Enfin, la bataille des champs du Pelennor coordonne trois armées différentes (du côté des Peuples Libres) : la cavalerie du Gondor qui effectue une sortie, la cavalerie du Rohan qui charge par surprise et les troupes amenées par le fleuve par Aragorn (*The Return of the King*, 127-140). Cette complexification de l'action militaire s'accompagne d'une mise en retrait de l'action héroïque individuelle. En dehors du combat entre le Roi-Sorcier et

---

[52] Le procédé n'est pas spécifique à *Harry Potter*, d'autres œuvres poussent le lecteur à oublier ou négliger les armes modernes. Ainsi l'héroïne éponyme de *Buffy the Vampire Slayer* répète-t-elle à l'envi : « these things: never useful » (*The Harvest*, saison 1, épisode 2). De même, le film *Kill Bill — Volume 1* de Tarantino voit l'héroïne affronter la mafia japonaise uniquement à l'arme blanche. Dans les deux cas, le lecteur / spectateur accepte cet état des faits. Et dans les deux cas, l'auteur le surprend en changeant les règles du jeu : Buffy et Beatrix Kiddo sont presque tuées par balle dans un épisode ultérieur. Mais *Buffy* relève principalement du domaine de la *fantasy* d'intrusion, les mondes fantastique et ordinaire y sont donc, par définition, moins étanches que dans *Harry Potter*.

[53] Les explosifs de Saruman sont ce qui se rapproche le plus d'une arme à feu et ne servent qu'à briser la muraille du gouffre de Helm (*The Two Towers*, 169).

[54] Les adaptations de Peter Jackson, en remettant les duels sur le devant de la scène, réaffirment l'autorité charismatique du héros martial.

Théoden, Éowyn et Merry, les affrontements individuels ne sont tout simplement pas décrits au cours de cette bataille.

A contrario, même lorsque de nombreux sorciers se battent, il n'y a pas de réelle bataille rangée dans *Harry Potter*. La bataille de Hogwarts n'inclut que des rudiments de stratégie — désespérément statiques (*The Deathly Hallows*, 493) — et s'il y a effectivement une foule anonyme qui attaque le château, on retombe rapidement sur une série de duels dont les participants sont nommés. Il peut éventuellement y avoir plusieurs personnes se battant contre une seule autre : « like her master [Bellatrix] duelled three at once » (589). Cependant, comme le montre l'étymologie du verbe *to duel,* l'ordre de grandeur reste minime et fait plus penser à un d'Artagnan luttant contre trois adversaires[55] qu'à Cyrano et ses cent spadassins[56] : on reste dans un affrontement personnel. Les deux romans se positionnent donc dans des logiques martiales radicalement distinctes et qui génèrent également des attentes différentes. La comparaison avec *The Lord of the Rings* montre que cette distinction ne tient pas uniquement à un certain niveau de technologie ou au potentiel destructeur des armes disponibles, mais bien à une caractéristique intrinsèque du combat à la baguette magique dans *Harry Potter*.[57]

La comparaison avec d'Artagnan et Cyrano n'est d'ailleurs pas innocente. En effet, John Clute et les auteurs de l'*Encyclopedia of Fantasy* identifient Alexandre Dumas en tant qu'« auteur de récits historiques de capes et d'épées le plus influent », comme le « véritable père de la *Sword and Sorcery* »[58] (Clute, Langford et Kaveney « Sword and Sorcery », pas de pagination). Ils soulignent donc la parenté entre ces deux genres, allant jusqu'à décrire le

---

[55] Alexandre Dumas, *Les trois mousquetaires*, Paris : Baudry, 1844.

[56] « *Roxane* Et, dites-moi pendant que j'ôte un peu le sang / Ils étaient contre vous ?
Cyrano Oh ! Pas tout à fait cent ». (Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac,* II 6, 111)

[57] Une des conséquences de cette approche personnelle de la guerre est de redonner de l'importance à l'individu, et au nombre d'individus. S'il faut trois membres de l'ordre du Phœnix pour affronter un Mangemort, alors la différence ne se fait ni dans la tente d'état major, ni dans l'arsenal — la différence entre une baguette d'Ollivander et d'un autre fabricant n'est pas du même ordre que l'écart fondamental qui sépare un arc, une arquebuse et un fusil d'assaut. Il semblerait plutôt que la différence se fasse dans le nombre (et l'entraînement ou le talent) des combattants. Ainsi la famille Weasley a *de facto* un poids militaire : elle représente à elle seule neuf combattants (sans compter Fleur Delacour, épouse Weasley, et championne du *Triwizard Tournament*).

[58] Voir l'entrée « Sword and Sorcery » de l'*Encyclopedia of Fantasy* (1997) : « The true father of S&S [Sword and Sorcery] may be an author no longer widely known for his stories of supernatural adventures: Alexandre Dumas. As the most influential creator of swashbuckling historical adventure tales… ».

Conan de Howard comme une fusion de d'Artagnan et Porthos.[59] Bien que *Harry Potter* ne corresponde pas à ce genre — caractérisé par l'opposition entre un héros guerrier et son ennemi aux pouvoirs surnaturels — il se nourrit directement à la source pour ce qui concerne les duels. En effet, « le duel de sorciers est rarement physique et prend la forme d'une compétition de métamorphoses, de luttes entre des sorts incarnant des forces physiques ou des objets, ou d'une séquence alternée d'enchantements aux noms exotiques ».[60] Cependant, *Harry Potter* se détache de cette tradition pour se rapprocher de genres aux héros sans pouvoirs surnaturels — la *Sword and Sorcery* et le roman de capes et d'épées. En effet, le duel magique dans *Harry Potter* est décrit comme un duel à l'épée, et ce, malgré la distance qui sépare les combattants : « Sirius and Dolohov were duelling, their wands flashing like swords » (*The Order of the Phoenix*, 708). Ainsi, alors qu'un entraînement au tir se ferait seul, la pratique du combat à la baguette se fait toujours en binôme, comme on le voit dans les chapitres qui y sont consacrés, « The Duelling Club » (*The Chamber of Secrets*, 198-222) et « Dumbledore's Army » (*The Order of the Phœnix*, 331-51). Jusqu'au dernier tome, ces duels sont caractérisés par « la vivacité d'un style construit sur la mobilité alliée au sensationnel » (Charbonniaud 128). Ainsi, lors du premier affrontement de Harry et Malfoy (*The Chamber of Secrets,* 208-9), « les verbes dynamiques priment […] l'action étant toujours centrée sur les gestes et déplacements : on n'en compte pas moins de vingt-huit » (Charbonniaud 128-9). Par conséquent, afin d'établir que la trajectoire décroissante de Harry correspond à une anagnorèse concomitante de son acceptation de l'anti-quête, il convient d'étudier l'évolution de ces descriptions. Comme nous allons le voir, d'une part, celle-ci est chronologique et non pas caractéristique de la relation entre Harry et Voldemort, et d'autre part, ce changement ne concerne pas les autres sorciers.

Harry échappe à Voldemort sept fois (en comptant la tentative de possession dans *The Order of the Phœnix*), mais ne l'affronte que deux fois baguette à la main. Or la description

---

[59] « It is possible, therefore, to see Howard's Conan as a figure combining characteristics of two characters – D'Artagnan and Porthos – from Dumas's most famous single swashbuckler, *The Three Musketeers* » (Clute, Langford et Kaveney « Sword and Sorcery », pas de pagination).

[60] « Duels between wizards are rarely physical, and take the form of competitive Metamorphoses […] or as struggles between Spells embodied as physical forces or objects, […] or an alternating sequence of oddly named charms » (Roz Kaveney et David Langford, « Plot Devices », *The Encyclopedia of Fantasy*, 1997).

de ce premier duel dans le cimetière (*The Goblet of Fire*, « Priori Incantatem », 572-81) ne se démarque pas fondamentalement des affrontements avec les autres sorciers, même s'il est résolu de façon surprenante. On retrouve ainsi les verbes dynamiques que Charbonniaud identifie dans *The Chamber of Secrets* : « he flung himself sideways onto the ground, he rolled… » (*The Goblet of Fire*, 574). Cependant, même s'il subit ou esquive de nombreux sorts, Harry lui-même ne lance qu'un sortilège, les mouvements décrits sont donc en priorité les siens plutôt que ceux de sa baguette ou de ces sorts. La remarque pourrait sembler innocente, mais correspond en réalité à un changement stylistique puisque les sibilantes subtiles des sorts[61] (/s/) sont remplacées ici par des fricatives dentales (/th/ et /f/) qui connotent le mouvement plus fort du corps de Harry : « [he] **th**rust it out in **f**ront of him, and **th**rew himself… » (575). Ce duel se situe donc dans la continuité d'une autorité charismatique typique de Gryffindor, qui trouve dans la gloire martiale une occasion de s'affirmer. À ce stade, Harry est encore dans une phase d'identification au père, mort en essayant de défendre sa famille : « he was going to die upright like his father, and he was going to die trying to defend himself, even if no defence was possible » (575).[62] Avant de pouvoir passer à un paradigme décroissant et à une identification avec le sacrifice de sa mère, Harry devra se détacher de cette vision de la gloire paternelle, ce qui n'arrive que dans *The Half-Blood Prince*, avec la révélation des souvenirs scolaires de Snape. À ce stade de l'intrigue cependant, sa relation avec Voldemort suit un schéma semblable à ses relations avec les autres antagonistes.

Les autres sorciers conservent d'ailleurs cette attitude jusqu'à la fin de *The Deathly Hallows.* Ainsi, si l'on se réfère au duel de Molly Weasley et Bellatrix Lestranges, on s'aperçoit qu'il est décrit avec la même vivacité que les combats des tomes précédents.

> "NOT MY DAUGHTER, YOU BITCH!"
>
> Mrs. Weasley threw off her cloak as she ran, freeing her arms. Bellatrix spun on the spot, roaring with laughter at the sight of her new challenger.
>
> "OUT OF MY WAY!" shouted Mrs. Weasley to the three girls, and with a swipe of her wand she began to duel. Harry watched with terror and elation as Molly

[61] « slashed », « spun » (*The Deathly Hallows*, 589), « soared » (590)… Voir ci-dessous l'analyse du duel de Molly Weasley et Bellatrix Lestranges.

[62] Dans le cas de James Potter, la défense est effectivement bien vaine puisqu'il ne dispose même pas de sa baguette (*The Deathly Hallows*, 281).

> Weasley's wand slashed and twisted, and Bellatrix Lestrange's smile faltered and became a snarl. Jets of light flew from both wands, the floor around the witches' feet became hot and cracked; both women were fighting to kill. (*The Deathly Hallows,* 589).

L'intensité du duel est signalée par la multiplicité des attaques, de telle sorte que jusqu'au coup de grâce, le pluriel est de rigueur pour décrire les sorts (« jets of lights », « curses » 389). De plus, les verbes de mouvement n'ont pas uniquement comme sujets les deux femmes (« Bellatrix spun on the spot » 589) mais aussi les baguettes elles-mêmes ou les sorts : « Molly Weasley's wand slashed and twirled » et « Molly's curse soared » (590). Les adversaires se retrouvent ainsi mêlées à la danse faussement joyeuse de leurs projectiles : « [Bellatrix taunter her,] capering as Molly's curses danced around her » (590). Le goût marqué pour les allitérations en /s/ dénote une volonté de retranscrire le sifflement de l'air déplacé par ses mouvements. Outre les exemples déjà donnés (« spun », « slashed », « soared »), on trouve encore « swipe » (589) et même les cris sauvages, qui insistent sur cette composante sonore, « snarl » (589) et « screamed » (590, deux occurrences, avec Molly et Voldemort comme sujets). En effet, le duel affecte l'environnement des deux combattantes de façon sensorielle et physique : « the floor around the witches' feet became hot and cracked » (589). Cette dégradation de l'arène (« hot and cracked ») signale le potentiel destructeur de cette chorégraphie martiale. Notons encore que, malgré des occurrences de discours rapporté, celles-ci sont comparativement courtes (45 mots sur 289), de telle sorte que la scène est dominée par la description de l'action. De plus, l'utilisation intensive des points d'exclamation (sept occurrences pour autant de phrases de Molly) conjointement avec des majuscules, des phrases sans syntagme verbal, et du langage familier (« NOT MY DAUGHTER, YOU BITCH! », 589) renforce l'impression que le *logos*, le langage en tant que raisonnement, cède le pas au langage en tant que simple exutoire des passions. Loin de participer au mouvement décroissant du dernier tome, cet ultime duel met donc en valeur un personnage féminin dont le rôle jusqu'ici était confiné à faire la cuisine.[63] À l'autorité

[63] À l'exception de Molly et de Hagrid (qui, lui, n'a rien d'un cordon bleu), les sorciers ne cuisinent pas dans *Harry Potter*, principalement parce que, à Hogwarts, ce sont les Elfes de Maison qui prennent en charge les tâches ménagères. Dans *The Deathly Hallows*, un nouveau personnage vient rejoindre les rangs des cuisiniers, Fleur Delacour, qui vient de se marier. Le cas de Hermione est légèrement différent puisque contrairement aux autres, elle n'accepte pas ce rôle qui lui échoit : « "Harry caught the fish and I did my best with it! I notice I'm always the one who ends up sorting out the food, because I'm a girl, I suppose!" » (*The Deathly Hallows*, 241).

traditionnelle — mais restreinte au cadre familial — que Molly a sur ses enfants, la description épique du duel ajoute donc tardivement un motif d'autorité charismatique.

Par conséquent, nous sommes face à une réelle homogénéité dans la description des duels, qui se situe en opposition au dénouement de *The Deathly Hallows* et de l'ensemble du cycle.

2.2.3.2. Par delà la gloire martiale

L'affrontement final entre Harry et Voldemort consiste en réalité en deux rencontres, dont la première a lieu dans la forêt, en présence des Mangemorts et de Hagrid :

> The giants roared as the Death Eaters rose together, and there were many cries, gasps, even laughter. Voldemort had frozen where he stood, but his red eyes had found Harry, and he stared at Harry moved toward him, with nothing but the fire between them. […]
>
> Bellatrix, who had leapt to her feet, was looking eagerly from Voldemort to Harry, her breast heaving. The only things that moved were the flames and the snake, coiling and uncoiling in the glittering cage behind Voldemort's head.
>
> Harry could feel his wand against his chest, but he made not attempt to draw it. He knew that the snake was too well protected, knew that if he managed to point the wand at Nagini, fifty curses would hit him first. And still, Voldemort and Harry looked at each other, and now Voldemort tilted his head a little to the side. (*The Deathly Hallows*, 563-4).

Il y a d'abord bien sûr une rupture radicale qui met fin à la répétition sérielle : Harry fait face à Voldemort et choisit de se laisser faire (« but he made not attempt to draw [his wand] », 564). Le duel n'en est plus un. Ainsi, les mouvements se limitent d'abord à la foule spectatrice (« the Death Eaters rose », 564) puis, de façon encore plus restrictive, aux non humains (« The only things that moved were the flames and the snake », 564). Voldemort lui-même ne met fin à son immobilité (« Voldemort had frozen », 564) que pour des mouvements minimalistes (« Voldemort tilted his head », 564). De plus, l'utilisation du *pluperfect* transmet un sentiment de détachement vis-à-vis des rares mouvements (« Bellatrix, who had leapt to her feet » et « Voldemort had raised his wand », 564). En effet, en renvoyant ces mouvements à un temps antérieur à celui de la narration, le narrateur diminue leur importance puisque le délai causal donne l'impression d'une absence de conséquence (Voldemort lève sa baguette, mais rien ne se passe).

Quant à Harry, les verbes dynamiques caractéristiques de ses duels précédents sont remplacés par des verbes de cognition (deux occurrences de « knew », mais aussi « thought » et « wanted ») et de perception (« felt », « could feel », « saw », deux occurrences de « looked »). Il y a donc une diminution drastique du pouvoir du protagoniste qui choisit de se livrer sans défense, mais également une diminution de son autorité charismatique qui pâtit de l'absence générale de mouvement comme de dialogue. L'insistance sur les verbes de

cognition et de perception donne une représentation intériorisée de la scène qui est intrinsèquement en décalage avec la nature extravertie de l'autorité. Ainsi, dans ce sacrifice volontaire, le héros accomplit pleinement sa trajectoire décroissante et, libéré de son ambition comme des aspects les plus bravaches de son courage, il se rapproche de la maison la plus négligée, Hufflepuff.[64]

Alors que le décès de Harry en tant que septième *horcrux* est rendu nécessaire par l'intrigue, les modalités de sa mort impliquent un sous-texte christique. En paraphrasant Saint Paul[65] dans le contexte volontairement a-clérical de *Harry Potter*, on pourrait dire que Harry, de condition héroïque, ne retient pas jalousement le rang qui en fait l'égal d'un sur-homme. Mais il s'anéantit lui-même, prenant la condition d'esclave et devenant semblable aux « moldus » qui ne peuvent utiliser la magie. S'étant comporté comme un « moldu », il s'humilie plus encore, obéissant à la volonté de Dumbledore jusqu'à la mort. En soulignant le parallèle entre la trajectoire de Harry et l'événement fondateur du christianisme, nous ne nous complaisons pas dans un exercice un peu vain de recherche d'un texte source. En outre, cette « marche vers sa propre mort [a été] rapprochée plus d'une fois de celle d'Aslan » dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe* de C. S. Lewis (Fernandez 2012, 113), allégorie classique du calvaire. Ces ressemblances vont au-delà de leur inspiration commune et se retrouvent dans la description de la foule déchaînée : les géants rugissent et les réactions des Mangemorts vont des cris de surprise aux rires (« The giants roared as the Death Eaters rose together, and there were many cries, gasps, even laughter »). Au-delà d'un exercice d'intertextualité, ce que ce parallèle révèle, c'est que le sacrifice et la résurrection de Harry ne sont pas un simple artifice de l'intrigue. Au contraire, le sous-texte christique, sans être nécessaire à la lecture de l'œuvre, révèle une structure d'ensemble fondamentalement décroissante. En effet, le roman s'ouvre sur la naissance d'un être *de facto* supérieur à ses

[64] Slytherin ou Gryffindor est l'alternative envisagée par le *Sorting Hat* lors de l'arrivée de Harry à Hogwarts. Quant à Ravenclaw, la Maison censée recruter les élèves les plus intelligents, elle n'est associée à Harry que par sa petite amie, Cho Chang.

[65] Pour souligner ce parallèle, nous paraphrasons ici la deuxième lettre aux Philippiens : « Lui, de condition divine, ne retint pas jalousement le rang qui l'égalait à Dieu. Mais il s'anéantit lui-même, prenant la condition d'esclave et devenant semblable aux hommes. S'étant comporté comme un homme, il s'humilia plus encore, obéissant jusqu'à la mort, et la mort sur une croix » (Philippiens, 2, 6-8).

semblables,[66] mais dont la victoire ne peut passer que par sa propre mort, et ce dès le commencement puisque Voldemort fait de Harry un *horcrux* à l'âge d'un an. En ce sens, c'est au contraire la fausse promesse d'un duel, établie avec l'autorité de Dumbledore et d'une prophétie dans *The Order of the Phœnix*,[67] qui s'avère être un artifice de manipulation du lecteur. Cependant, comme Aslan qui revient à la vie pour participer à la bataille et affronter personnellement la sorcière Jadis (*The Lion, the Witch and the Wardrobe* 185), Harry est ressuscité pour un dernier duel avec Voldemort.

À l'évidence, la simple présence de cet ultime duel opère un renouveau de croissance charismatique pour le héros. Alors que Hagrid était le seul adjuvant témoin de son sacrifice, sa victoire martiale a lieu devant l'ensemble de ses amis : « the watching crowd stirred as the hundreds of people around the walls drew breath as one », 592) Ce plébiscite de son autorité est marqué par l'effacement de son nom au profit du nom de sa légende et lui procure une aura magique que les spectateurs cherchent à s'approprier par le contact[68] : « all of them determined to touch the Boy Who Lived » (*The Deathly Hallows*, 596). Néanmoins, les fondations de cette légitimité charismatique sont concrètement différentes de celle des autres duellistes (en particulier Molly Weasley). Le premier constat qui s'impose est que la proportion de discours rapporté et de description dynamique est inversée. En conséquence, les verbes de mouvements disparaissent au profit d'un seul, *to circle*, qui est répété quatre fois, et trois fois encore sous forme de nom.[69] Puisqu'un cercle n'a ni début ni fin, l'apparente mobilité s'avère statique, en contraste fort avec les duels précédents. Ainsi, à la recherche de supériorité sur l'autre s'oppose une figure d'équilibre dont la parfaite géométrie est soulignée à plusieurs reprises par le narrateur ; le cercle est « parfait » (« perfect circle » 591), et les sorts entrent bien sûr en contact en son centre précis (« at the dead centre of the circle » 595). À ces deux exemples, on peut rajouter la périphrase « maintaining the same distance » (591),

---

[66] Cette supériorité de Harry n'a rien de politiquement correct mais est difficile à nier, même si les caractéristiques qui le rendent supérieur ne sont pas innées mais lui sont conférées par sa mère et Voldemort.

[67] Après avoir entendu la prophétie, Harry demande à Dumbledore de confirmer son interprétation des termes : « "So does that mean that… that one of us has got to kill the other one… in the end?" "Yes," said Dumbledore » (*The Order of the Phœnix*, 744).

[68] Mauss parle de magie « sympathique de contiguïté » pour ces transmissions par le contact (Mauss 1902, 40).

[69] « They began to circle each other » (*The Deathly Hallows*, 590), « that perfect circle » et « they circled » (591), « prowled in a circle » et « still they circled each other » (592), « they continued to circle each other » (593), et finalement « the circle they had been treading » (596).

qui a le mérite de signaler que l'équilibre de la distance est plus important ici que le retour au point de départ. L'action perd ainsi sa primauté tandis qu'elle est repoussée jusqu'au moment d'éclatement du cercle.

En effet, cet affrontement est d'abord une joute verbale dans laquelle on ne touche qu'à la fin de l'envoi : « Harry knew that he kept [Voldemort] temporarily mesmerized and at bay, held back by the faintest possibility that Harry might indeed know a final secret… » (592). Le pouvoir des mots, plutôt que des sorts, est mis en évidence par l'effet qu'ils ont sur Voldemort, tandis que sous l'apparente répétition, les synonymes font ressortir un mouvement de l'abstrait (« mesmerized ») vers le concret (« held back »). Conclusion logique de l'anti-quête — dans laquelle Harry ne cherchait à connaître l'emplacement des *horcruxes* que pour les détruire et non les utiliser — le savoir prime sur le pouvoir, de telle sorte que la violence est reportée jusqu'à la révélation de « l'ultime secret ». Le terme est d'ailleurs répété deux fois, passant de l'hypothèse indéfinie (« a final secret », 592) à la révélation en souffrance mais dont la réalité n'est plus en doute (« the last secret », 592). Tout concourt à montrer cette primauté du savoir sur le pouvoir. Ainsi l'expression « held apart by the last secret » (592), qui mêle sylleptiquement le concret (« held apart ») et l'abstrait (« secret ») alerte le lecteur sur l'importance concrète de ce secret. Il y a donc un renversement de paradigme, et, contrairement à ce que la pression intertextuelle et les affrontements précédents dans le cycle laissent attendre, le duel ne va se résoudre ni sur le pouvoir ni sur le talent, mais sur la compréhension des arcanes magiques et de la science des baguettes (*wandlore*). La défaite de Voldemort ne repose donc pas sur une négation de son pouvoir personnel, mais bien sur la négation du pouvoir comme critère pertinent dans ce duel. Incapable d'appréhender la décroissance fondamentale sur laquelle repose ce changement de paradigme, et conscient de sa puissance supérieure, Voldemort affirme la prépondérance du pouvoir jusqu'à la dernière minute (« we duel on skill alone » 595) — avec le succès que l'on sait.

Le déroulement de l'affrontement entre Baba Yaga et Katerina dans *Enchantment* suit le même schéma, puisque, comme Harry, Katerina n'utilise que des sorts de protection et que, comme Voldemort, Baba Yaga est défaite par son incapacité à envisager autre chose que la

croissance de pouvoir. Cependant, Harry est beaucoup plus explicatif que Katerina (qui ignore simplement les questions de Baba Yaga) et va jusqu'à indiquer à Voldemort qu'une autre baguette l'aurait mieux servi ; « does the wand in your hand know… » (*The Deathly Hallows*, 595) le sous-entend en tout cas. Bien plus que l'attitude défensive des deux héros, c'est la construction du désir de croissance comme cause fondamentale de la défaite de l'antagoniste qui fait de ces duels une démonstration décroissante.[70]

Au terme de cette analyse, nous pouvons conclure que le duel — exercice classique de pouvoir et source d'autorité charismatique — peut être décrit de manière à ne pas rompre l'harmonie avec la dynamique décroissante. Cependant, malgré les modalités décroissantes du dernier duel de Harry, il marque non seulement l'importance du savoir mais également un renouveau d'autorité pour l'Élu. À ce titre, il affaiblit l'impact du non duel qui le précède, dans lequel le héros renonce à la fois au pouvoir et à l'autorité, sans savoir qu'il a une chance de survie.

Cette importance de la connaissance en fait une forme de résistance au pouvoir, sans pour autant qu'elle soit représentée comme un bien absolu, et nous nous pencherons donc à nouveau sur les formes que prend son acquisition.

[70] De la même façon, et au-delà de l'affrontement direct, l'incapacité des différents seigneurs ténébreux à appréhender le monde autrement que dans un rapport de pouvoir est signalé comme un facteur déterminant de leur chute. Ainsi, les sorciers négligent constamment les Elfes de Maison, dont le pouvoir méprisé permet pourtant de passer les protections de la grotte de Voldemort et du manoir des Malfoy. De même Sauron n'envisage pas que l'on puisse chercher à détruire l'Anneau et ne consacre pas assez d'efforts à surveiller le Mordor.

2.3. Accepter un savoir incomplet

Nous avons vu que la croissance démesurée de pouvoir ou d'autorité était dépeinte comme une mauvaise chose, indépendamment des intentions initiales des personnages, fussent-ils des héros. Le savoir, en dépit de ses liens avec ces deux notions, échappe dans une très large mesure à cette représentation. Ainsi, malgré la présence de personnages de savants aux recherches dangereuses — Saruman, Mrs. Coulter, Lord Asriel — il n'y pas réellement de figures faustiennes dans notre corpus. Ce n'est pas, en effet, la croissance de savoir qui est représentée comme dangereuse, mais les modalités de cette croissance. À ce titre, le renoncement éventuel du héros ne concerne pas tant le savoir que certaines façons d'y accéder.

À travers l'étude des artefacts de savoir, dont le miroir magique est l'archétype, nous nous attacherons ainsi à montrer le contraste entre, d'une part, le mirage d'une connaissance immédiate — sur le modèle de l'aléthiomètre de *His Dark Materials* — et, d'autre part, un savoir fondé sur le discernement — comme le miroir de Galadriel en fournit l'exemple. Nous nous interrogerons aussi sur le rapport de contrôle que ces artefacts peuvent avoir sur leurs utilisateurs et sur la possibilité même de faire un choix informé pour le protagoniste fantastique.

2.3.1. Le miroir magique aux alouettes

2.3.1.1. L'aléthiomètre et la vérité révélée

Dans *His Dark Materials*, la jeune héroïne utilise un artefact rare, mais non pas unique (« one of six that were ever made », *The Golden Compass*, 73) qui se présente sous la forme d'une montre ou une boussole faite d'or et de cristal[1] :

> Lyra saw something like a large watch or a small clock: a thick disk of gold and crystal. It might have been a compass or something of the sort. (*The Golden Compass*, 73)

Dans le contexte d'un roman de *fantasy*, les matériaux précieux (« a thick disk of gold and crystal »), comme le très faible nombre d'exemplaires, activent des scénarios intertextuels sur les artefacts magiques. Cependant, la comparaison avec un instrument de mesure mécanique, l'horloge (« a large watch or a small clock »), et avec un instrument de navigation, la boussole (« a compass or something of the sort »), active des connotations scientifiques. Le nom même de l'artefact, aléthiomètre, encourage ces interprétations, puisque le terme fantastique est construit sur la base familière du suffixe -mètre (*-meter*) que l'on retrouve dans la plupart des instruments de mesure (chronomètre, baromètre, *etc*.). Tout est donc en place pour que l'information fournie parce cette « boussole » soit interprétée par le lecteur comme aussi objective et aussi fiable qu'une donnée scientifique obtenue grâce à ces instruments. La nature de l'information mesurée par l'aléthiomètre est indiquée par son radical, *aletheia* (ἀλήθεια), rendu transparent pour le lecteur grâce à l'explication du Maître de Jordan College : « it tells you the truth » (73). Il ne s'agit donc de rien de moins qu'un instrument qui donne la vérité à la façon dont une boussole donne le nord.

Cet accès privilégié au savoir repose cependant sur un procédé de déchiffrement plus complexe que la lecture d'une montre ou d'une boussole, puisque le cadran représente de nombreux symboles ayant chacun de multiples significations. Le Maître de Jordan College

[1] De façon surprenante, on apprendra que Philip Pullman a déclaré dans un interview que la boussole d'or du titre américain (*The Golden Compass*) ne faisait pas référence à l'aléthiomètre, mais au compas que Dieu utilise pour séparer la Terre et le chaos chez Milton : « [it] refers to the compasses with which Milton's God circumcribes the earth from chaos » (Parsons et Nicholson 126 ; cité dans Cantrell 308). Au risque d'attenter à l'autorité de l'auteur, nous maintiendrons que dès lors que l'aléthiomètre est décrit comme une boussole d'or et qu'il s'agit d'un élément central de l'intrigue, le texte exige du lecteur qu'il interprète d'abord le titre américain comme une référence à l'aléthiomètre. Les éléments para-textuels (couvertures du livre, affiches du film qui reprend le titre américain…) peuvent renforcer cette association. Cependant, la déclaration de Pullman à le mérite de souligner le caractère double des objets de la *fantasy*, à la fois instruments de magie et références symboliques à un intertexte spirituel et littéraire classique.

s'abstient d'ailleurs de fournir une quelconque clef de lecture à Lyra : « As for how to read it, you'll have to learn by yourself » (*The Golden Compass*, 73). Au contraire, il laisse entrevoir un processus d'apprentissage autodidacte (« by yourself »), mais qui représente une étape indispensable (« you'll have to »). C'est dans cette optique que Lyra s'attelle à la tâche : « Why shouldn't she work them out? Wasn't she Lord Asriel's daughter? » (132). Comme le verbe *to learn*, utilisé par le Maître de Jordan College, *to work something out* suggère une activité intellectuelle, et même un effort. Cependant, l'argument avancé pour justifier sa future réussite (« Wasn't she Lord Asriel's daughter? ») est en décalage avec ces connotations. En effet, Lord Asriel a été décrit comme un explorateur ambitieux et intrépide plutôt que comme un scientifique de génie, Lyra ne fait donc pas appel à un patrimoine génétique supérieur. Alors qu'une référence à son milieu d'éducation, à savoir une université d'Oxford, aurait renforcé la représentation du savoir comme quelque chose qui s'acquiert par le travail, Lyra — élève rétive de professeurs réticents — tire sa confiance en soi de l'autorité de sa classe sociale. Nous sommes donc confrontés à deux attitudes opposées vis-à-vis de la connaissance, que l'on retrouve lorsque Lyra explique la façon dont elle interprète les messages de l'aléthiomètre[2] :

> "The dolphin, one of its deep-down meanings is playing, sort of like being playful," she explained. "I know it's the fifteenth because it stopped fifteen times and it just got clear at that level but nowhere else. […] I just see it all like that." (*The Golden Compass*, 174-5)

En effet, les détails chiffrés (« it's the fifteenth »), ainsi que la structure « I know… because… » représentent le savoir tiré de l'aléthiomètre comme une connaissance scientifique qui peut être justifiée, au sein des règles fantastiques du monde de Lyra. Il y a donc une pression manifeste qui pousse le lecteur à interpréter l'univers comme méta-rationaliste. En revanche, le verbe de perception *to see*, dans l'expression « I just see it all like that », renvoie à la subjectivité et nie la possibilité pour ceux qui écoutent Lyra de répéter le procédé, ce qui est une marque de non rationalisme. Cette apparente contradiction tient à la

[2] Dans le deuxième volume, *The Subtle Knife*, un autre lecteur d'aléthiomètre est introduit, Fra Pavel, qui souligne encore le contraste entre le travail érudit que lui demande l'interprétation des symboles, et l'aisance avec laquelle Lyra résout cette tâche : « to use the instrument without the books is simply inconceivable to me. It takes decades of diligent study to reach any sort of understanding. She began to read it within a few weeks of acquiring it, and now she has an almost complete mastery » (*The Subtle Knife*, 37).

nature très sélective des explications que l'héroïne fournit. En effet, le nombre de fois où l'aiguille s'est arrêtée sur le symbole du dauphin (« it stopped fifteen times ») est une information pertinente uniquement pour les détenteurs d'un manuel qui numéroterait les significations de chaque symbole ; ce qui est la méthode de lecture de l'aléthiomètre qu'adoptent les autres personnages, mais pas Lyra. L'utilisation de la forme ordinale du chiffre quinze (« the fifteenth [meaning] ») implique ainsi l'existence de quatorze autres sens qui ne sont pertinents ni pour le mode lecture de l'héroïne — le don, la grâce — ni pour la compréhension de la phrase. En l'absence d'ouvrage de référence, « jouer » (« playing ») n'est donc pas le quinzième sens du symbole du dauphin, mais son seul sens, ou en tout cas son seul sens en contexte. La seule information pertinente serait alors d'expliquer comment Lyra a compris que « jouer » était une signification possible de ce symbole, ce que ses explications scientifiques ne couvrent pas du tout, renvoyant par là même le lecteur au mystère de la grâce.

Malgré ces atours scientifiques, le savoir acquis *via* l'aléthiomètre est donc une vérité révélée plutôt qu'une connaissance rationnelle ou empirique. À ce titre, elle n'intéresse pas Lord Asriel qui conduit ses propres expériences et tire ses propres conclusions. Ce désintérêt — on pourrait presque parler de méfiance — de Lord Asriel pour la vérité révélée par l'aléthiomètre se comprend parfaitement dans son contexte de guerre contre l'Église. En effet, Farah Mendlesohn associe la confiance en la vérité révélée par le guide ou la source fantastique à une attitude spécifiquement religieuse et, en particulier, chrétienne (Mendlesohn 2008, 16).[3] En tout état de cause, il s'agit d'un savoir fondé sur les sentiments plutôt que sur la raison : « she found her fingers moving the hands [of the alethiometer…] and felt her mind settle into the right meanings » (*The Golden Compass*, 204). Au raisonnement actif se substitue ici la passivité du ressenti, exprimé à l'aide du verbe de perception « felt », mais aussi de la construction « found her fingers moving ». Ce renoncement du personnage à son agence donne l'impression qu'une force agit au travers d'elle — Lyra ne lit pas

[3] « Knowledge is fixed and is *recursive*, and in this it demonstrates the peculiar and specific Christian heritage of the modern portal-quest fantasy » (Mendlesohn 2008, 16). Farah Mendlesohn semble opposer cette attitude aux questionnements du Judaïsme (talmudique) : « what a truly *Jewish* fantasy—with all the argument endemic to my religion—would look like » (16). Cependant, dans un autre chapitre, elle élargit le lien entre le portail-quête et la croyance inconditionnelle à toute forme de foi : « evangelical Christianity (or any faith position), with its requirement of unquestioning belief… » (113).

l'aléthiomètre, l'aléthiomètre est lu par l'intermédiaire de Lyra. Ainsi, les sentiments exprimés deviennent explicitement mystiques lorsque Lyra compare le sentiment « sacré » qu'elle ressent face à l'aurore boréale (« it was almost holy » *The Golden Compass*, 184) à la « transe » nécessaire à la consultation de l'aléthiomètre (« she found herself entering the same kind of trance » 184).

De plus, la référence à la divination chinoise et au *Yi Jing*[4] vient renforcer cette connotation mystique : « "You're telling me that when people consult the I Ching, they're getting in touch with Shadow particles? With dark matter?" » (*The Subtle Knife*, 99). Cependant, les termes « Shadow particles » et « dark matter » sont des termes appartenant au domaine des sciences physiques. Le mysticisme ostensible de la divination traditionnelle chinoise ne doit donc pas faire oublier le contexte d'énonciation. Le Dr. Malone, physicienne de son état, explique les arcanes de la physique quantique et de la matière noire à Lyra dans son laboratoire. Le contexte est donc scientifique, ou tout au moins méta-rationaliste. Il s'agit d'un cas récurrent en science fiction, la religion est représentée comme de la science qui s'ignore. Farah Mendlesohn remarque ainsi que « tout extra-terrestre civilisé qui fait preuve de croyances religieuses s'avère avoir simplement retranscrit des faits réels de manière incompréhensible pour des humains » (ma traduction, « Religion in Science Fiction », 266).[5] Ici, même si *His Dark Materials* ne remplit pas les critères génériques d'appartenance à la science fiction, c'est l'approche modale qui permet d'identifier un trope méta-rationaliste qui est central en science fiction, à savoir, tout peut être expliqué.[6]

---

[4] Le livre utilisé pour interpréter les baguettes de divination, 易经, peut être retranscrit en « Yi Jing », selon la romanisation *pinyin*, qui est la méthode officiellement reconnue par la République Populaire de Chine et Taïwan, ou « I Ching » selon la romanisation dite de Wade-Giles, qui est la méthode la plus courante chez les anglophones et également celle utilisée dans *His Dark Materials.* Voir les entrées « Pinyin Romanization » et « Wade-Giles Romanization » dans l'*Encyclopædia Britannica*.

[5] « Any advanced alien which displays religious belief turns out to have merely encoded actual facts in ways which humans misunderstand » (Farah Mendlesohn, « Religion and Science Fiction », 266). Sans vouloir décrypter un sous-texte augustinien chez Mendlesohn, on soulignera néanmoins le parallèle avec la vision des miracles qu'exprime Saint Augustin dans *La Cité de Dieu* : « Les prodiges ne sont donc pas contre nature, mais contre la connaissance que nous en avions » (livre XXI, chap. 8, 494).

[6] On retrouve le même mouvement méta-rationaliste dans la deuxième trilogie *Star Wars* (épisodes un à trois, 1999-2005) avec l'introduction du concept des « midichloriens » pour expliquer scientifiquement la Force. Or, ce concept est résolument mystique et non rationaliste dans la trilogie originelle (épisodes quatre à six, 1977-83) qui appartient pourtant de droit au genre de la science fiction.

Il y a donc un mélange de références diverses, reconnu par les personnages (« There must be lots of ways of talking to Shadows », *The Subtle Knife*, 99). À une extrémité du spectre, on trouve le mysticisme du *Yi Jing*. Puis, l'aléhiomètre, censé avoir été conçu au XVII^{ème} siècle dans le monde de Lyra, mêle le désir de raison de la Renaissance avec l'amour des symboles typique de cette période.[7] Enfin, l'ordinateur mis au point par le Dr. Malone et ses collègues représente la logique froide et objective de la machine, et par elle de toute la science. Alors que le *Yi Jing* propose de méditer sur des poèmes et que l'aléthiomètre requiert d'interpréter des symboles (avec un manuel, pour ceux qui ne sont pas Lyra), l'ordinateur fournit des réponses explicites et permet un dialogue écrit. Deux remarques s'imposent sur ce pot-pourri de références mystiques et scientifiques. D'une part, malgré la nature angélique des êtres contactés par ces moyens, et en dépit du cadre mythique ostensiblement biblique (puisqu'on a une ré-Écriture du Jardin d'Eden), la spiritualité judéo-chrétienne est absente de cette communication — nulle question de chapelet médité ni d'adoration du Saint Sacrement, même pour Fra Pavel, le moine du Magisterium chargé de lire l'aléthiomètre. Cette omission renforce le caractère scientifique du savoir délivré par ces trois moyens, puisque l'Église est associée à l'obscurantisme dès *The Golden Compass*.[8]

D'autre part, les Anges — la Poussière — demandent à Malone de détruire son ordinateur à la fin de leur discussion, pour éviter qu'il ne tombe aux mains de leurs ennemis (*The Subtle Knife*, 262).[9] Loin d'être anecdotique, cette requête touche à la nature même du savoir révélé dans *His Dark Materials*. En effet, l'ordinateur est le moyen le plus simple de communiquer avec ces êtres, puisqu'il permet de dialoguer directement. La méfiance vis-à-vis de cette facilité met donc en valeur le mysticisme. En supprimant cette aisance d'accès, le savoir révélé peut être restreint aux seuls élus, à ceux qui, comme Lyra, ont été touchés par la

---

[7] L'ambassadeur des sorcières insiste sur cette omniprésence des symboles dans la philosophie du XVII^{ème} siècle: « Symbols and emblems were everywhere. Buildings and pictures were designed to be read like books. Everything stood for something else; if you had the right dictionary, you could read Nature itself » (*The Golden Compass*, 173).

[8] Voir par exemple : « the first theologians to prove their existence mathematically were excommunicated fifty or more years ago » (*The Golden Compass*, 376). Ici Asriel oppose la rigueur mathématique à l'arbitraire religieux. Ailleurs, il utilise explicitement la métaphore de l'obscurité : « This will mean the end of the Church, Marisa, the end of the Magisterium, the end of all those centuries of darkness! » (394).

[9] « The last thing you must do in this world is prevent the enemies from taking control of it. Destroy the equipment » (*The Subtle Knife*, 262). On remarque que les ennemis des énonciateurs ne sont identifiés que par un article défini plutôt qu'un possessif (*our ennemies*), ce qui inclut plus fortement le Dr Malone dans leur camp.

grâce.[10] Cependant, par voie de conséquences, si l'ordinateur doit être détruit pour ne pas tomber en de mauvaises mains, c'est qu'il peut forcer les anges à répondre, et qui plus est à répondre honnêtement. Même si le lecteur ne formule pas consciemment les inférences qu'il effectue, cette hypothèse s'impose, car elle est la seule à expliquer la nécessité de détruire l'ordinateur. Si la technologie permet d'obtenir des réponses véridiques quelle que soit la morale du chercheur, on a donc, paradoxalement, une réaffirmation de la valeur scientifique du savoir révélé. Ainsi, la connaissance obtenue par l'aléthiomètre et ses avatars opère de façon mystique, mais est construite de façon à bénéficier d'une validité quasi scientifique. En effet, l'information reçue n'est pas interprétée comme une opinion subjective ou une hypothèse sujette à erreur, mais comme une vérité absolue et infaillible.

Il apparaît donc que le savoir dispensé par l'aléthiomètre, en tant que vérité révélée, se doit d'être au-delà de toute remise en question. Cette infaillibilité repose sur plusieurs schémas associatifs et techniques narratives. Ainsi, nous venons de voir que malgré l'attitude mystique nécessaire à sa lecture, cet artefact dépend également de ressorts méta-rationalistes qui le rapprochent de la science. Cependant, le paradigme qui unit l'aléthiomètre à la science n'est pas systématiquement une relation de similarité, les deux peuvent également entrer en opposition :

> The case said simply "Bronze Age", but the alethiometer, which never lied, said that the man whose skull it was had lived 33,254 years before the present day. (*The Subtle Knife*, 81).

Nul besoin pour le lecteur d'être féru d'archéologie et de pouvoir situer chronologiquement l'Âge de Bronze, l'emploi de « but » suffit à marquer une opposition entre « Bronze Age » et « 33,254 years before », et donc à établir une contradiction entre les deux sources, c'est-à-dire la datation carbone et l'aléthiomètre. De plus, alors que la date obtenue si l'on se fie à la source scientifique est objectivement vague[11] — une marge d'erreur de deux mille ans — l'artefact fantastique pousse la précision jusqu'à l'unité annuelle. Cette

[10] L'existence d'un manuel d'interprétation des symboles représente également un moyen de contourner la grâce, mais cet ouvrage est rare, voire unique : « There may be others, but that's the one I've seen » (*The Golden Compass*, 142).

[11] Lyra interroge obligeamment le Dr. Malone à ce sujet, qui lui répond que l'Âge Bronze a eu lieu il y a 5 000 ans (*The Subtle Knife*, 88). Notons que cette date correspond au début de l'Âge de Bronze chez les premières civilisations à travailler les métaux, mais que la période commence plus tard dans certaines régions — dont la Grande-Bretagne, *circa* 1900 av. J.C. — et qu'elle dure environ 2 000 ans (« Bronze Age », *Encyclopædia Britannica*, 2015).

précision inégalée en archéologie signale la supériorité de l'aléthiomètre et représente également un gage de vérité.[12] De plus, le narrateur ne se contente pas d'opposer les deux sources, mais ajoute un commentaire afin de les départager : « the alethiometer, which never lied ». Le co-texte permet d'établir que la focalisation interne est centrée sur l'héroïne. En effet, dans la phrase précédente, « Lyra, absorbed, was learning strange things », l'adjectif « strange » n'a de sens que si l'on partage sa perspective. En effet, pour le lecteur, en matière d'étrangeté, un muséum d'histoire naturelle fait pâle figure face à Lyra, son *dæmon* et son aléthiomètre. Il ne s'agit donc pas d'une occurrence de focalisation externe, mais bien du point de vue de la protagoniste.

Cependant, l'usage du prétérit, c'est-à-dire d'un temps simple, réduit la modalisation au minimum afin de garder un ton aussi factuel que possible. On peut mettre en évidence cette objectivité énonciative qui découle du choix du temps si l'on compare la phrase à d'autres options. Par exemple, le *pluperfect* ne couvrirait que les événements antérieurs à l'action, alors que, dans la narration au passé, le prétérit a valeur de vérité générale. Ainsi, le *pluperfect* ne nierait pas la possibilité d'un changement : *the alethiometer, which had never lied (until now)*. De la même façon, l'emploi de l'auxiliaire modal *would* insisterait sur la subjectivité du narrateur, et introduirait un doute : *the alethiometer, which would never lie (would it?)*. Il apparaît donc que le narrateur adopte une façade d'objectivité, et ce, en dépit de la focalisation interne sur Lyra. Précisons encore que lorsque le verbe *not to lie* (ne pas mentir) est appliqué à un objet, il exprime une absence d'erreur et non pas une absence de volonté de tromper.[13] L'autorité de l'aléthiomètre en tant que source de savoir est donc réaffirmée et sort même renforcée de sa confrontation avec la science. De plus, la véridicité de la boussole d'or est rappelée à plusieurs reprises, parfois dans les mêmes termes et avec la même focalisation sur Lyra (« the alethiometer never lied », *The Subtle Knife*, 64), mais aussi parfois par des antagonistes : « If it were possible to disbelieve the alethiometer, I would do so » (*The Subtle Knife*, 37). L'énonciateur est ici non seulement un adulte — ce qui permet

[12] La précision utilisée comme moyen d'affirmer sa crédibilité se retrouve régulièrement dans la vie courante. Pour donner un exemple simple, les temps de trajets aériens ou ferroviaires sont donnés à la minute près, ce qui correspond à un modèle mathématique mais pas à la réalité physique.

[13] Prenons comme illustrations les exemples suivants trouvés sur internet : « The pilot might feel like he is climbing but the instruments never lie » (Raiz 2010, pas de pagination) ou « There is only you, the water and the watch, and the watch never lies » (Dynamo Swim Club 2017, pas de pagination).

d'oublier la potentielle naïveté de l'enfant Lyra — mais aussi un utilisateur de l'aléthiomètre de longue date — ce qui apporte le poids de l'expérience à son jugement — et surtout un ennemi. Or, lorsque les héros et leurs adversaires s'accordent, le lecteur n'a aucune raison de douter des faits avancés.

Néanmoins, le maintien de la véridicité et l'infaillibilité de l'aléthiomètre requiert parfois un certain degré de manipulation de la part de l'auteur. Ainsi, une des grandes révélations du premier tome est le rôle que joue Roger, l'ami de Lyra, dans l'expérience de Lord Asriel. Lyra interroge son aléthiomètre quant aux besoins de son père pour réaliser son expérience, mais une réponse univoque ôterait tout effet de surprise. L'auteur prend donc soin de ne révéler aucun élément réellement important tout en protégeant le statut de l'aléthiomètre.

> Something was troubling her, and she didn't know what it was. She was sure that this something that was so important was the alethiometer itself, because after all, Mrs. Coulter had wanted it, and what else could it be? And yet it wasn't, because the alethiometer had a different way of referring to itself, and this wasn't it.
> "I suppose it's the alethiometer," she said unhappily. (*The Golden Compass*, 360)

Dans cet extrait, le narrateur insiste sur la focalisation interne au travers des marqueurs de modalités (« she was sure », « I suppose »), de manière à mettre en évidence la subjectivité de Lyra dans le processus d'interprétation des symboles. De plus, le champ sémantique du doute est très présent, sous forme de verbes (« was troubling her »), de négations (« didn't know »), d'adverbes (« said unhappily »), et d'adjectifs (« she was sure […] and yet »). La conjonction de la subjectivité et de cette insistance sur le doute souligne la faillibilité de Lyra, de telle sorte que l'aléthiomètre lui-même garde son image de source omnisciente. Plus encore, lorsque les masques tombent et que Roger est révélé comme l'élément qu'il manquait à Lord Asriel pour son expérience, le sentiment de culpabilité de l'héroïne et sa volonté explicite d'endosser la responsabilité de sa mort contribuent à dédouaner l'aléthiomètre. Notons également qu'à ce stade de la lecture, c'est-à-dire à la fin du premier tome, la trahison involontaire de Lyra envers son ami Roger semble accomplir la prédiction du Maître de Jordan College énoncée au début de son aventure et effectuée grâce à

l'aléthiomètre — ce qui n'est pas sans ironie.[14] La culpabilité de l'héroïne ne se contente donc pas de faire oublier les erreurs possibles de l'artefact magique. En prenant une connotation tragique et fataliste, elle valide les pouvoirs de prédiction de l'aléthiomètre et renforce son crédit. Tous les éléments concourent donc à activer la faillibilité de Lyra et par voie de conséquences à éclipser l'autre volet de l'alternative — que Lyra ait interprété correctement les symboles qui lui ont été présentés mais que le message était faux. L'hypothèse d'une erreur, et plus encore, celle d'un message volontairement flou (on note la répétition des termes « something » et « it ») afin de favoriser l'expérience de Lord Asriel aux dépends de Lyra et de son ami, bien que valides d'un point de vue logique, sont donc effacées du procédé de lecture.

Cependant, si l'erreur de Lyra est le seul scénario activé par le lecteur, on peut s'étonner qu'elle se contente d'une interprétation aussi floue que « something » et ne réussisse pas à décoder le symbole pour « enfant » (c'est ce dont Asriel a besoin) ou « ami » (c'est ce qu'elle amène), alors qu'elle a lu des intentions et des actions autrement plus subtiles. Les conséquences de cette erreur sont extrêmement révélatrices quant au fonctionnement de la transmission magique du savoir. En effet, l'apprentissage par essais et erreurs successifs (le *trial and error* cher à la méthode empirique) n'est pas le lot de Lyra. Au contraire, elle interprète l'aléthiomètre par la grâce de son don, qui est à la fois une conséquence et une légitimité de son autorité d'Élue prophétique. Si donc il y a erreur d'interprétation, c'est que son don lui a fait défaut. La raison de cette chute en disgrâce n'est pas mentionnée ni même évoquée, cependant l'épisode reste symptomatique de la fragilité de l'accès à la connaissance lorsqu'il repose sur une révélation supérieure.[15] Privée de son don, Lyra s'adonne à un exercice qui ne lui est pas familier, elle tente de raisonner par elle même, comme le montre l'enchaînement logique « she was sure […] because […] what else could it be? ». Dans la mesure où Lyra sait qu'elle se trompe au moment où elle énonce son interprétation (« this wasn't it »), cette tentative de raisonnement personnel peut être

[14] Rappelons cette prophétie : « *she* will be the betrayer, and the experience will be terrible » (*The Golden Compass*, 32).

[15] Par opposition, lorsque Will échoue à utiliser le Poignard Subtil, l'explication est fournie : « his mind left the point, and with a wrench and a crack, the knife fell in pieces to the ground » (*The Subtle Knife*, 162).

considérée comme une transgression vis-à-vis de la transe mystique attendue d'elle. Dans cette optique, Lyra ne commet pas une erreur d'interprétation, elle pèche, mais cette lecture est en décalage avec le discours général de l'œuvre et la ré-Écriture du mythe de la Chute. On gagnera plutôt à voir dans l'échec de cette tentative de raisonnement un révélateur d'une faute systémique. En effet, dans un paradigme où la croissance de savoir est facile et rapide, la moindre entrave se transforme automatiquement en information corrompue et fausse. Pour prendre un exemple dans le monde du fauteuil, Lyra est semblable à cet élève dont la calculatrice tomberait en panne en pleine épreuve du baccalauréat. Cette fiabilité supérieure du savoir acquis par rapport au savoir révélé est soulignée explicitement après l'accomplissement de la mission de Lyra :

> But your reading will be even better then, after a lifetime of thought and effort, because it will come from conscious understanding. Grace attained like that is deeper and fuller than grace that comes freely, and furthermore, once you've gained it, it will never leave you. (*The Amber Spyglass*, 520)

Les comparatifs de supériorité (« better », « deeper », « fuller ») sont la marque de la préférence accordée à la compréhension consciente (« conscious understanding ») par rapport à la vérité révélée. L'aisance même de cette croissance de savoir (« grace that comes freely ») devient ici le symbole d'un prix qui n'a pas été payé — c'est l'autre sens du radical « free ». Conséquence de cette gratuité, la connaissance n'est pas réellement acquise, contrairement à un apprentissage plus long et pénible (marqué par l'hyperbole « a lifetime of thought and effort »), dont les bénéfices, pour avoir été mérités, ne peuvent être retirés (« it will never leave you »). Cependant, nous sommes ici en face d'un exemple classique de renoncement post-prophétique. Comme nous l'avons déjà vu, au terme de trois tomes où l'accès au savoir est conditionné par la grâce d'une vérité révélée, l'impact de ce prêche en faveur de l'apprentissage souffre sévèrement de sa position après le dénouement.[16] En revanche, les autres œuvres du corpus présentent des artefacts magiques plus aptes à mettre en évidence ce piège de la croissance fantastique de savoir.

[16] Le ton de l'ange est effectivement très moralisateur, comme le montre le choix de ses adjectifs : « showing them how to be kind instead of cruel, and patient instead of hasty, and cheerful instead of surly, and above all how to keep their minds open and free and curious… » (*The Amber Spyglass*, 520).

2.3.1.2. La catoptromancie : un peu plus de sagesse et un peu moins de savoir

La catoptromancie, ou divination grâce à un miroir, fait partie des tropes de la *fantasy*. L'exemple le plus célèbre reste le miroir magique de la reine dans « Blanche Neige et les sept nains » (1812),[17] mais cette tradition remonte en réalité à l'antiquité. Le principe est bien connu, la reine pose une question et le miroir lui répond. Dans le cadre de ce conte de fées, la nature éminemment subjective de cette question (*qui est la plus belle ?*) ne suffit pas à remettre en cause la véracité de la réponse, qui est présentée comme objective. En revanche, les romans de notre corpus saisissent l'occasion de souligner le caractère trompeur du miroir. Ainsi, dans *Enchantment*, l'information fournie par la catoptromancie est systématiquement construite comme un matériau brut qui nécessite un travail d'interprétation.[18] Lorsqu'Esther, la mère d'Ivan, le trouve dans son miroir, elle n'obtient qu'une information minimale :

> He was dressed in the robe of a medieval monk, and behind him loomed the figure of an old man in priests' garb. Vanya moved his lips. In Russian he said the word *Father.* (*Enchantment*, 123).

La vision du miroir est décrite de manière objective, comme le montre le refus d'assimiler hâtivement le moine et l'habit du moine — « an old man in priests' garb » insiste sur les habits sans préjuger de la fonction. Cependant, il ne faut pas s'y tromper, il ne s'agit pas ici d'une narration omnisciente, mais bien de focalisation interne. En effet, l'utilisation du diminutif « Vanya » révèle le filtre focalisant d'Esther. Par conséquent, le jeu sur la focalisation résulte ici en une divergence interprétative. En effet, le lecteur a suivi le narrateur et Ivan au IX^{ème} siècle, ce qui lui a permis, quelques lignes plus haut, de lire la scène comme une action en déroulement plutôt que sous la forme d'un instantané photographique, comme c'est le cas pour Esther. Le mot « Father » est donc interprété correctement par le lecteur comme une réponse directe à la requête du père Lukas, qui insiste sur l'utilisation de son titre ecclésiastique.[19] En revanche, alors qu'Esther a identifié le contexte chrétien et médiéval, elle ne peut dissocier sa vision de son statut de mère : « And he was asking for his father. Almost

---

[17] La date correspond ici à la publication de la version des frères Grimm, mais comme la plupart des contes traditionnels, « Blanche-Neige » existait sous forme orale auparavant.

[18] Soulignons qu'il s'agit bien de catoptromancie et non d'hydromancie, même si les miroirs utilisés dans *Enchantment* et *The Lord of the Rings* sont des vasques remplies d'eau. En effet, la divination ne procède pas de la forme ou du mouvement de l'eau, mais du reflet à sa surface.

[19] « "You are very kind, sir." / "Call me Father," said Lukas. / "Father," said Ivan » (*Enchantment*, 123).

as if he knew someone was watching him, and he wished to speak » (123). La conclusion que tire Esther de sa vision n'est pas l'hypothèse la plus simple et s'oppose à ce que le lecteur sait déjà. De plus, l'adverbe « almost » utilisé en conjonction avec l'hypothèse introduite par « as if » en souligne toute la précarité cognitive.

Pour le lecteur, la conséquence est évidente, la formidable croissance de savoir offerte par l'artefact magique reste fondamentalement bridée par l'utilisateur humain. Il est d'ailleurs important de noter le positionnement de cette révélation dans l'intrigue. Il s'agit en effet de la première occurrence de procédé magique en cours de déroulement (par opposition à la clairière où dort Katerina, qui n'est que le résultat d'enchantements contradictoires), et Esther ne cherche qu'à obtenir des informations. Plus tard, Baba Yaga et Katerina utilisent le même procédé, la catoptromancie, pour établir une communication avec des personnes distantes et asseoir leur autorité. Or, cette autorité repose dans les deux cas sur une part de tromperie. En effet, Katerina laisse entendre qu'elle surveille ses sujets régulièrement (« I watch you sometimes, from afar », 301), ce qui est faux. De même Baba Yaga ment sur son identité pour séduire Dimitri (151). Dans *Enchantment*, le savoir obtenu magiquement est donc indissociable du travail interprétatif. En effet, accepter la vision magique sans recul revient à s'exposer à des erreurs ou des manipulations.

Alors que, dans *Enchantment*, ce danger est mis en évidence par des détails concrets, dans *The Lord of the Rings*, c'est un guide, Galadriel, qui avertit les protagonistes de l'absence d'objectivité en catoptromancie.[20]

> Many things I can command the Mirror to reveal," she answered, "and to some I can show what they desire to see. But the Mirror will also show things unbidden, and those are often stranger and more profitable than things which we wish to behold. What you will see, if you leave the Mirror free to work, I cannot tell. For it shows things that were, and things that are, things that yet may be. But which it is that he sees, even the wisest cannot always tell." (*The Fellowship of the Ring*, 475)

Outre, la difficulté de l'interprétation (« even the wisest cannot always tell »), Galadriel insiste ici sur la réflexion préalable à la consultation du miroir. En effet, le miroir peut fonctionner de façon ouverte ou fermée. Dans le premier cas, il ne montre que ce que

[20] Les conséquences concrètes des erreurs d'interprétation sont aussi visibles, en particulier dans l'utilisation des *palantiri* par Denethor et même Sauron.

l'utilisateur veut voir (« desire to see », « wish to behold ») ou ce que Galadriel lui « commande de révéler ». L'insistance sur le désir et la volonté de l'utilisateur signale ici les *a priori* qui gouvernent l'interprétation de la vision. En effet, si le miroir ne montre que ce l'utilisateur « désire voir », alors l'information révélée n'est, *stricto sensu*, que le reflet de son propre désir.[21] Utiliser le miroir de cette façon, c'est l'ancrer d'emblée dans la subjectivité de l'utilisateur. Cependant, l'honnêteté de Galadriel est de ne pas prétendre que son miroir révèle des informations plus authentiques ou plus objectives lorsque l'on ne le dirige pas. Les comparatifs de supériorité ne portent pas sur des adjectifs qui connotent la véracité de l'information, mais son intérêt : « stranger and more profitable ».

Le parallèle avec les divinations des *handaratta* dans *The Left Hand of Darkness* s'impose ici, non pas en raison des méthodes utilisées, mais de la philosophie sous-jacente. En effet, chez Le Guin, un Devin (*Foreteller*) déclare que la divination a été développée pour exposer « l'inutilité parfaite de connaître la réponse à la mauvaise question » (70).[22] La possibilité d'utiliser le savoir, voire de le transformer en source de pouvoir ou d'autorité, est donc subordonnée à la sagesse de celui qui pose la question. La croissance de savoir offerte par le procédé fantastique s'avère donc en partie chimérique, ou tout du moins vaine. Pour prendre un exemple précis, dans *His Dark Materials*, Lyra a accès au savoir en apparence absolu de l'aléthiomètre, mais ne peut sauver son ami, car elle n'a pas posé les bonnes questions (*How can I protect Roger and myself ? What are the main dangers around?*).

Cependant, précisément parce que le miroir de Galadriel peut proposer des visions ouvertes, qui ne sont pas contraintes par les préjugés de l'utilisateur, il nécessite un travail interprétatif accru. Alors que les symboles de l'aléthiomètre doivent être déchiffrés, mais que la réponse finale prend une valeur quasi scientifique, le narrateur de *The Lord of the Rings* décrit les informations du miroir comme une « vision » ou un « rêve » (« like a dream the vision shifted », *The Fellowhip of the Ring*, 476). Dans cette perspective, le travail du guide n'est pas de fournir une réponse ni même une clef de déchiffrement. Au contraire, Galadriel

---

[21] On ne peut s'empêcher de penser au miroir *Erised*, dans *Harry Potter*, qui ne fonctionne que de cette manière. Alors que Ron croit voir le futur, Dumbledore révèle que le miroir ne montre que les désirs de chacun (*The Philosopher's Stone*, 228 et 231).

[22] « To exhibit the perfect uselessness of knowing the answer to the wrong question » (*The Left Hand of Darkness*, 70).

refuse explicitement l'autorité décisionnelle que les hobbits lui remettent volontiers (« I do not counsel you one way or the other. I am not a counsellor », 477). En lieu et place du jugement qu'on attend d'elle, Galadriel souligne donc la polysémie et les risques interprétatifs :

> You did not wish to go home without your master before you looked in the Mirror, and yet you knew that evil things might well be happening in the Shire. Remember that the Mirror shows many things, and not all have yet come to pass. Some never come to be, unless those that behold the visions turn aside from their path to prevent them. The Mirror is dangerous as a guide of deeds. (476)

Notons de prime abord que Galadriel réitère son avertissement précédent quant à l'actualisation des événements révélés par son miroir. L'opposition de « not all have yet come to pass » et « some never come to be » entretient le flou chronologique et référentiel grâce au jeu sur les temps (« have yet come to pass », « never come to be ») et sur les adverbes de quantité (« not all », « some »). Cette vision d'événements hypothétiques est mise en parallèle avec la connaissance des risques encourus : « yet you knew that evil things might well be happening in the Shire ». Cependant, la conjonction « yet » ne marque pas une opposition entre le danger imaginé et le danger vu, mais plutôt entre les projets de Sam et sa réaction face à la vision de son père maltraité. Ce que dénonce Galadriel ici, c'est donc l'illusion de vérité accrue que procure le support visuel, car la vision du miroir n'a pas une valeur épistémique plus forte que les périls dont Sam pouvait avoir conscience auparavant.

De plus, elle le met en garde contre les prophéties auto-réalisatrices (« some never come to be, unless… »), ce qui force le personnage à remettre sa mission en perspective. La proposition ouverte par « unless » rappelle ainsi que se détourner de son objectif pourrait mettre en danger le pays de Sam, c'est-à-dire que la protection de la Comté passe par la réussite de l'anti-quête.[23] En conséquence, l'isolation géo-politique de la contrée hobbite est révélée par le miroir pour ce qu'elle est, une illusion. C'est là en effet, le véritable bénéfice de cet artefact, car Galadriel décourage les hobbits de changer leurs plans (« The Mirror is dangerous as a guide of deeds »). Il y a là une logique certaine, puisque l'elfe a refusé

[23] Sur l'interprétation du miroir de Galadriel, le film et le roman divergent. En effet, chez Tolkien, la vision de Sam se réalise, malgré la réussite de l'anti-quête. Au cinéma en revanche, la Comté n'a pas changé lorsque les hobbits la retrouvent, ce qui confirme l'interprétation de la vision comme une conséquence de l'abandon de Sam.

l'autorité décisionnelle qui lui était offerte par Sam et Frodo. Par conséquent, Galadriel prévient le transfert de cette autorité vers un artefact, fût-il magique. Ainsi, alors que l'aléthiomètre reçoit cette autorité et offre une croissance de savoir aussi simple que la grâce par laquelle Lyra le déchiffre, le miroir de Galadriel ne fait qu'assister son utilisateur. La croissance qu'il propose est donc à la mesure de la sagesse de celui qui le sonde. Outre la bride que cela impose au personnage, soulignons qu'en refusant de faire de l'artefact un guide, Galadriel évite un écueil majeur, à savoir le problème de l'identité qui se cache derrière la surface du miroir. C'est précisément sur cette question que nous allons nous pencher maintenant.

2.3.2. De l'autre côté du miroir

2.3.2.1. No ghost in the shell : Esprit Saint es-tu là ?

Nous avons vu que, malgré le mysticisme qui entoure son utilisation, l'aléthiomètre était représenté comme un outil scientifique, et par conséquent, objectif. Cependant cette neutralité laisse régulièrement le pas à des indices qui révèlent une conscience derrière la façade mécanique. Ainsi, dès *Northern Lights / The Golden Compass*, l'aléthiomètre donne des informations qui vont au-delà de la réponse stricte à la question posée (« It's a telling me something else » déclare Lyra, *sic* 205). Pour comprendre la nature de ce zèle de l'artefact fantastique, il nous faut rappeler que la question de l'héroïne porte sur les défenses de Bolvangar, la station expérimentale où sont enfermés les enfants, tandis que l'information surnuméraire mentionne un autre lieu (« In the next valley, there's a village by a lake » 205) et une autre problématique (« the folks are troubled by a ghost » 205). Deux hypothèses peuvent expliquer l'inclusion de cette information hors sujet dans la réponse de l'aléthiomètre. La première, la possibilité d'une anomalie dans le fonctionnement de l'artefact est complètement nacotisée, puisque, comme nous l'avons vu plus haut, il est représenté comme infaillible. Si donc l'aléthiomètre ne peut être mis en doute, c'est que l'information est donnée en réponse à un autre projet que celui de l'utilisateur — celui du constructeur ou de l'artefact même. La boussole d'or est donc appréhendée comme étant dotée de volonté et de buts propres. Notons, en outre, que l'utilisation du verbe *to tell* avec un objet direct humain (« telling me something ») permet d'inférer une relation personnelle entre Lyra et son artefact, ce qui renforce le procédé de personnification.[24]

Comme le montre l'absence de surprise de la part de Lyra, il s'agit réellement d'un processus en cours et non pas d'une anomalie ponctuelle. Ainsi, le narrateur a l'occasion de confirmer les hypothèses du lecteur : « she was beginning to sense now that it had moods, like a person, and to know when it wanted to tell her more » (*The Subtle Knife*, 83). Introduite par le champ lexical des émotions (« to sense », « moods ») — qui sont antithétiques dans le contexte technologique de l'aléthiomètre — la personnification est ici explicite (« like a person »). La reconnaissance d'une volonté derrière l'aléthiomètre permet le développement

[24] L'effet serait bien moindre avec *it's saying something* et encore moins avec *it's showing something*.

d'une relation inter-personnelle entre Lyra et son artefact. Cependant, contrairement à la relation de l'héroïne et de son *dæmon*, qui est complice et conflictuelle à la fois, les rapports de la fillette avec l'aléthiomètre sont caractérisés par leur nature autoritaire. Si l'on considère la phrase « *do not lie to the scholar* » (souligné dans l'original, *The Subtle Knife*, 84), on s'aperçoit que la boussole d'or a quitté le domaine du savoir. En effet, l'impératif peut correspondre à un conseil, ou, de façon plus typique, à un ordre, mais pas au processus de fournir des informations. Rappelons néanmoins que, dans l'univers diégétique, l'aléthiomètre fonctionne à partir de symboles et non de mots. Cependant, le contenu de ses messages est systématiquement retranscrit verbalement, tandis que les symboles ne sont donnés explicitement qu'en de rares occasions. Ainsi, pour le lecteur, les mots ne sont pas une retranscription approximative de la réponse de l'artefact, ils sont réellement son discours ; l'impératif ne peut donc être négligé comme une aberration de la traduction des symboles. La pertinence des mots dans l'étude des rapports de Lyra avec sa boussole d'or s'explique aussi dans une perspective purement intra-diégétique. En effet, l'usage de la focalisation interne indique que les phrases retranscrites correspondent à la pensée de Lyra qui lit l'aléthiomètre et l'interprète en langage verbal. Puisque l'autorité n'est pas un concept absolu, mais dépend de l'acceptation de ceux sur qui elle s'applique, ces phrases reflètent de façon pertinente le rapport de l'héroïne à l'autorité de son artefact. Dans l'exemple qui est le nôtre, la transcription que fait Lyra du langage visuel de l'aléthiomètre par un impératif révèle qu'elle se place elle-même en position d'obéissance dans le schéma qui se dessine.

Pour le lecteur, la réaction de Lyra confirme ce paradigme : « [she] thrust it into the rucksack out of sight ») (*The Subtle Knife*, 84). En effet, malgré la violence que connote le verbe *to thrust*, le désir de cacher le problème (« out of sight »), plutôt que de l'affronter est fondamentalement puéril. Ainsi l'attitude « gênée et rebelle » de Lyra (« awkward and defiant », 84) ne trompe pas le lecteur. Au contraire, l'adjectif « awkward » signale l'indécision du personnage, ce qui sape l'intensité de l'adjectif suivant, « defiant ». En réalité, l'obéissance de Lyra est d'autant plus attendue qu'elle correspond à une assimilation de longue date des concepts de connaissance et de confiance. Prenons pour exemple l'attente de Lyra dans le château des ours :

> She took out the alethiometer and asked: "Where is Iorek now?"
> "Four hours away, and hurrying ever faster."
> "How can I tell him what I've done?"
> "You must trust him."
> She thought anxiously of how tired he would be. But then she reflected that she was not doing what the alethiometer had just told her to do: she wasn't trusting him. (*The Golden Compass*, 340)

La réponse à la première question de Lyra est factuelle et précise, elle correspond à des données objectives qui pourraient être vérifiées empiriquement, même si leur acquisition repose ici sur un procédé fantastique. En revanche, la seconde question est traitée différemment. Une réponse objective serait : *you can't contact him*. L'aléthiomètre glisse donc discrètement du savoir à la notion de confiance. Notons en outre que cette confiance ne s'exprime pas principalement au travers du verbe *to trust*, qui a Iorek pour objet, mais d'abord de l'auxiliaire modal *must*, qui connote l'implication du locuteur. La comparaison avec une autre structure d'obligation permet de mettre en valeur cette implication du locuteur. Ainsi, *you just have to trust him*, serait beaucoup plus factuel, même si cette phrase ne correspondrait pas plus à la question posée. Ce n'est donc pas à Iorek que Lyra doit faire confiance, mais à l'aléthiomètre. À ce titre, l'équivalence signalée par les deux points, « : », semble erronée. En effet, si l'héroïne ne fait pas ce que lui conseille sa boussole (« she was not doing what the alethiometer had just told her to do »), il ne s'agit pas d'un manque de confiance envers Iorek (« she wasn't trusting him »), mais plus fondamentalement envers l'artefact, auquel référerait le pronom *it*. La réflexion de Lyra sert alors de base à un recadrage et à une réaffirmation de l'autorité de l'aléthiomètre, qui se fonde précisément sur la confiance de Lyra en son infaillibilité. Cependant, malgré cette relation très personnelle, et malgré l'acceptation de l'héroïne, l'entité derrière la boussole d'or reste anonyme.

Cet anonymat est rendu possible par le manque de surprise de Lyra face au zèle de l'aléthiomètre : « then the alethiometer, in the casual way it sometimes had of answering a question Lyra hadn't asked, added that… » (*The Subtle Knife*, 81). Le choix de l'adjectif « casual » a pour effet de normaliser la situation, alors même que la boussole d'or est fantastique pour Lyra également, et pas uniquement pour le lecteur. Ce manque d'étonnement est la condition nécessaire à l'absence d'interrogation sur l'identité et les buts de l'entité qui

permet le fonctionnement de l'aléthiomètre. Lord Faa, le roi des gitans, est le seul à envisager une potentielle duplicité de l'artefact :

> "You're sure you need to do this? [said Lord Faa] That symbol reader en't playing the fool with you?"
> "It never does, Lord Faa, and I don't think it could." [answered Lyra] (*The Golden Compass*, 207)

La question de Lord Faa est en harmonie avec l'intrigue principale et sa thématique de remise en cause de l'autorité. Son attitude critique correspond à la position d'un groupe ethnique géographiquement, socialement et politiquement en marge. En effet, les gitans de *The Golden Compass* refusent de se soumettre à l'autorité de la police qui réclame qu'on lui livre Lyra, et ne vivent ni en ville, ni même sur terre, mais sur des péniches, tandis que leur capitale se situe dans les *Fens* de l'Est anglais, zone liminale entre la terre ferme et l'eau. Cependant, même si l'esprit critique de Lord Faa le pousse à remettre l'autorité de l'aléthiomètre en question, il ne dispose d'aucune information pour décider par lui-même. En conséquence, il n'a d'autre choix que d'accepter le jugement de Lyra, qui maîtrise la boussole d'or et dispose d'une connaissance du sujet supérieure à la sienne. Néanmoins, il faut bien comprendre que l'héroïne elle-même ne dispose que d'un savoir empirique, même si sa formulation transforme en vérité générale (« it never does »), ce qui n'est qu'un constat — qu'il faudrait traduire *the alethiometer has never (played the fool with me)*. Ainsi, son opinion, « I don't think it could », est sans réel fondement. En effet, elle ignore comment son artefact fonctionne, donc elle ne peut pas savoir ce qu'il peut faire ou pas — or, d'un point de vue physique et pratique, la possibilité qu'il la trompe existe. Ainsi, son opinion se fonde entièrement sur son instinct et son ressenti. Cependant, puisque le lecteur a déjà accepté l'intuition comme source de sa compréhension de l'alethiomètre, il n'y pas de raison de remettre en cause son jugement. Par conséquent, toute question quant à l'identité et aux buts de la boussole d'or sombre dans l'oubli.

La question n'est pas approfondie, y compris lorsque le fonctionnement d'un autre artefact magique, le poignard subtil, est remis en cause. Plus encore, avec une certaine ironie, c'est vers l'aléthiomètre que Lyra et Will se tournent pour comprendre le fonctionnement du poignard (*The Amber Spyglass*, 191). De même, lorsque les Ombres sur l'ordinateur du Dr.

Malone déclarent être des anges (*The Subtle Knife*, 260 et *The Amber Spyglass*, 464), le parallèle entre son logiciel et l'aléthiomètre n'est pas poussé jusqu'à s'interroger sur l'entité qui répond aux questions posées à la boussole d'or. Ainsi, alors que le fonctionnement de l'ordinateur peut être objet de recherche, l'aléthiomètre même demeure dans le domaine du mysticisme. Rappelons d'ailleurs que les anges ne sont pas tous dans le camp de Lord Asriel, et que le Magistère dispose également d'un aléthiomètre. Si ce sont des anges qui répondent *via* l'aléthiomètre, comme ils répondent *via* le logiciel du Dr. Malone, comment leur affiliation peut-elle être garantie ? Et pourquoi ne se manifestent-ils pas directement à Lyra comme ils le font pour Will et Molly Malone dès qu'ils quittent leur monde ? Ces questions rendent peu probable l'hypothèse que les anges soient derrière l'aléthiomètre, ce qui signifie que, malgré la présence d'êtres surnaturels dans *His Dark Materials*, tous les scénarios possibles au sein de la diégèse sont volontairement oubliés par le lecteur. La confiance absolue de Lyra dans son aléthiomètre n'a donc aucun référent et s'apparente à une foi littéralement athée, sans dieu. Ici, pour le dire avec Jacques Ellul, « ce n'est pas la technique qui asservit mais le sacré transféré à la technique » (Ellul 1973, 316). Ainsi, l'auteur déboulonne une autorité qui se veut incontestable, le dieu créateur, pour la remplacer par l'autorité incontestée de l'aléthiomètre.

Ce paradoxe correspond à la position de l'auteur, qui se définit comme un « athée chrétien » (Odean 2000, pas de pagination).[25] Pour cette raison également, les interprétations résolument chrétiennes de *His Dark Materials* nous semblent forcées. Ainsi, lorsque Donna Freitas déclare que « la Poussière est l'Esprit Saint » (Freitas 2007, 3),[26] elle identifie pertinemment certaines similarités, mais, à notre sens, perd de vue l'essentiel. Effectivement, la Poussière, présente au cœur de chacun et qui parle à la prophétesse Lyra au travers de l'aléthiomètre, ressemble à une métaphore, presque une allégorie, de l'Esprit Saint. Cette interprétation a le mérite de montrer à quel point le tissu narratif de *His Dark Materials*

[25] La citation est extraite d'un entretien avec Kathleen Odean, reproduit dans *SLJ Online* : « So although I call myself an atheist, I'm certainly a Christian atheist […]. And very specifically, a 1662 Book of Common Prayer atheist » (Odean 2000, pas de pagination).

[26] « Dust is the Holy Spirit » (Freitas 2007, 3).

entremêle des thèmes et des idées que le discours dominant rejette ouvertement.[27] Néanmoins, si elle est si peu satisfaisante, c'est que l'on n'a pas, dans *His Dark Materials*, une absence de religion comme dans *The Lord of the Rings* ou *Harry Potter*, mais une réelle négation des principes théologiques fondamentaux du judéo-christianisme, ce que révèle l'attitude face à l'Autorité / Dieu. Au sein de la diégèse, pour les uns (l'Église du monde de Lyra et ses partisans), l'Autorité est le Créateur ; mais l'accumulation de symboles négatifs associés à l'Église encourage déjà le lecteur à se méfier de leur thèse. Pour les autres, à savoir Lord Asriel, les anges rebelles et les deux enfants qui acceptent sans questions leur version des faits, l'Autorité n'est que le plus ancien des anges et fait partie de la Création. Cette version, qu'aucun personnage positif ne remet en question, semble validée par la mort accidentelle de l'Autorité.[28] Encore une fois, une interprétation chrétienne est possible, et même facile : l'Autorité selon Asriel a les attributs de Lucifer.[29] Cependant, si on accepte cette interprétation de l'Autorité / Lucifer comme usurpateur, il faut se demander où est l'usurpé. Or cette question est totalement éclipsée dans *His Dark Materials*. Elle est pourtant plutôt naturelle. En effet, si l'on accepte l'existence d'un Créateur — ce qui, en raison de l'écart fantastique restreint, semble être la position de la plupart des habitants de l'Angleterre de Lyra — puis qu'on nous présente un personnage, l'Autorité, qui n'est pas le Créateur, il est alors surprenant que personne dans le camp de Lord Asriel ne s'interroge sur le véritable Créateur.[30] Il y a donc une véritable négation de la base des monothéismes. Nicholas Tucker remarque ainsi que « [Philip Pullman] créé une autre vision du monde qui accepte l'idée chrétienne d'une présence divine, mais rejette tous les dogmes et leurs conséquences inscrits dans la Bible » (Tucker 186).

---

[27] On pourrait également mentionner les caractéristiques christiques de Lyra, qui libère les morts de l'enfer en sacrifiant une partie d'elle-même, à savoir son lien avec son *dæmon*, Pantalaimon.

[28] On peut aussi faire remarquer que, Créateur ou pas, un ange qui meurt de vieillesse, dissout par le vent, est un événement qui participe de la dégradation du spirituel vers le matériel dans *His Dark Materials*. Dans le *Silmarillion* de Tolkien, Morgoth a les mêmes prétentions que l'Autorité de Pullman, mais on ne l'imagine pas mourant de vieillesse ou par accident.

[29] Nous reprenons ici les thèses de Jonathan et Kenneth : « Given that the Authority is an old and once powerful creature, a fallen angel […] Pullman has created a figure akin to traditional depictions of the devil » (Padley et Padley, 331).

[30] Par opposition, dans *Enchantment*, la présence de dieux au pouvoir bien réel (Mikola Mozhaiski, l'Ours) ne nie aucunement la possibilité de l'existence de Dieu pour les différents personnages, juifs ou chrétiens. Exemple encore plus frappant, dans la série *Homecoming* d'Orson Scott Card, la Surâme (*Oversoul*), qui guide les protagonistes, s'avère être un ordinateur, mais tous les personnages ne perdent pas leur foi en une entité transcendante en l'apprenant.

Il ressort donc de cette analyse que la confiance de Lyra dans l'aléthiomètre relève bien d'une foi athée, et que l'œuvre de Pullman est construite de façon à empêcher toute identification de l'autorité qui se cache derrière la boussole d'or. Dans d'autres romans, en revanche, l'attention du lecteur est attirée explicitement sur les problèmes causés par la méconnaissance de l'entité ou du mécanisme fantastique cachés derrière l'artefact de savoir.

2.3.2.2. Le syndrome de Google

Malgré leurs différences esthétiques et fonctionnelles, la carte du Maraudeur de Harry se rapproche fortement de l'aléthiomètre de Lyra. En effet, il s'agit d'une source de savoir fantastique (certes limitée au château de Hogwarts) que son utilisateur croit religieusement. Comme dans le cas de la boussole d'or, cette confiance absolue procède d'un effacement des différents éléments qui pourraient remettre en cause la source de savoir. Ainsi, Harry apprend, dès la fin de *The Prisoner of Azkaban*, que les concepteurs de la carte n'étaient que des adolescents de son âge, son père, James, son parrain, Sirius, son professeur, Lupin, et le rat de son meilleur ami, Scabbers *aka* Peter Pettigrew. Bien que, en tant qu'adultes, ces personnages ne soient pas caractérisés comme des génies (contrairement à Dumbledore, par exemple), il n'est jamais envisagé sérieusement que leur projet de collégiens puisse comporter des dysfonctionnements ou simplement des omissions. Ainsi, lorsque Ron suggère que les concepteurs de la carte ignoraient l'existence de la Salle sur Demande (*Room of Requirement*), Hermione le contredit :

> "Maybe the Marauders never knew the room was there," said Ron.
> "I think it'll be part of the magic of the room," said Hermione. "If you need it to be unplottable, it will be." (*The Half-Blood Prince*, 424).

Outre la différence de modalité, qui donne plus de poids à l'auxiliaire *will* (« it'll be part of the magic of the room ») qu'à l'adverbe *maybe* (« Maybe the Marauders never knew… »), on remarque que l'argument de Hermione est plus développé. Le raisonnement fantastique qu'elle propose signale sa capacité à manier ces concepts, tandis que Ron, élève moins brillant, se contente d'une théorie simple. C'est l'autorité supérieure de Hermione, et non le rasoir d'Occam, qui permet ici de trancher entre les deux arguments. Il suffirait bien sûr de poser la question à Remus Lupin (seul des quatre créateurs à être encore en vie et joignable), mais le fonctionnement de la carte n'intéresse pas réellement le trio de héros. On remarque néanmoins que l'argument de Ron n'est jamais proprement réfuté, ce qui témoigne d'un double jeu de la part du narrateur — les personnages ne doutent pas de la carte, mais le lecteur a la possibilité de le faire.

De même, dans *The Prisoner of Azkaban*, c'est Severus Snape qui s'interroge sur les intentions des créateurs : « This parchment is plainly full of Dark Magic » (*The Prisoner of*

Azkaban, 212). Cependant, l'hyperbole « full of Dark Magic » contraste fortement avec la nature puérile des insultes qu'il a vu s'inscrire sur la carte. Par conséquent, c'est la validité du discours de Snape qui est remise en cause. De plus, son statut de semi-antagoniste fait de lui un mauvais guide, tandis que Lupin bénéficie d'une forte complicité avec le héros. Encore une fois, le narrateur semble jouer à alerter le lecteur pour mieux l'endormir par la suite.

C'est en effet là toute la différence entre l'aléthiomètre et la carte du Maraudeur, les événements concrets donnent raison à ceux qui doutent. En effet, le mirage de la connaissance absolue du château que procure la carte sert à la mise en place d'effets de surprise. Rowling utilise cet artifice à plusieurs reprises au cours du cycle : d'abord pour faire soupçonner Barty Crouch et couvrir l'imposteur Mad-Eye Moody (en réalité Barty Crouch Jr.), puis pour cacher Draco Malfoy dans *The Half-Blood Prince*, et enfin pour faire pénétrer les héros dans l'école par un passage secret absent de la carte (*The Deathly Hallows*). Précisons que le piège dans lequel le protagoniste et son lecteur tombent ne fonctionne que parce que la confiance envers l'artefact magique est donnée en dehors de toute réflexion. En effet, le véritable problème ne tient à pas à la nature de l'artefact mais à son utilisation. Le piège qui est dénoncé ici, c'est donc de ne pas interpréter l'information brute donnée par la carte, c'est-à-dire de retirer le facteur humain pour s'en remettre entièrement à l'objet.

Cependant, en dehors de cette preuve par l'exemple, on trouve également des occurrences d'avertissements explicites, dont le journal de Tom Riddle est le plus évident. En effet, seul parmi l'éventail d'artefacts de savoir présents dans les romans que nous étudions, ce carnet intime est intrinsèquement mauvais. Possédé par un fragment de l'âme de Voldemort, le journal a pour but de faire réouvrir la Chambre des Secrets. En conséquence, il contient toutes les informations dont Harry a besoin pour arrêter le monstre et sauver ses camarades.[31] C'est donc bien par malice que le journal montre à Harry l'arrestation de Hagrid, afin de le désinformer. Comme si l'exemple n'était pas suffisamment clair, le père de Ron pointe du doigt la morale de l'incident dans les remontrances à sa fille : « Haven't I

[31] Voir la déclaration de Voldemort : « I decided to leave behind a diary, preserving my sixteen-year-old self in its pages, so that one day, with luck, I would be able to lead another in my footsteps, and finish Salazar Slytherin's noble work » (*The Chamber of Secrets*, 335).

taught you *anything*? What have I always told you? Never trust anything that can think for itself *if you can't see where it keeps its brain* » (*The Chamber of Secrets*, 353-4). Au-delà de l'avertissement fourni (« Never trust anything that can think for itself »), ce sont les modalités de la remontrance qui sont intéressantes. En effet, la mise en garde n'est pas présentée comme une conclusion à tirer d'un événement dangereux mais exceptionnel, au contraire il s'agit d'un conseil courant, universel, comme le montre l'emploi de l'adverbe *always* avec le *present perfect* (« What have I always told you? »). L'utilisation du verbe *to teach* dans la bouche du père (« Haven't I taught you *anything*? ») signale qu'il s'agit d'une consigne de sécurité pour enfants, et donc profondément basique. De plus, le positionnement de cet avertissement en début de cycle permet à l'auteur d'utiliser le journal de Tom Riddle comme le premier élément d'un apprentissage des risques fantastiques en la matière. En vertu du caractère univoque de Voldemort, son carnet intime fonctionne donc comme un modèle moralement plus simple, mais néanmoins pertinent pour appréhender la carte du Maraudeur, la *pensieve*,[32] mais aussi l'aléthiomètre, les miroirs de catoptromancie, et les *palantiri*.[33]

En effet, la remontrance de Mr. Weasley à sa fille fait écho à une remarque de Gandalf : « Perilous to us all are the devices of an art deeper than we possess ourselves » (*The Two Towers*, 248). Notons déjà qu'au rebours de Mr. Weasley, Gandalf s'inclut dans son avertissement (« perilous to us all »). Cependant, la principale distinction tient ici à la nature des artefacts. Alors que le carnet de Tom Riddle est mauvais, les *palantiri* sont semblables à l'aléthiomètre en cela qu'ils sont présentés comme incapables de mensonge :

> "The Stones of Seeing do not lie, and not even the Lord of Barad-dûr can make them do so. He can, maybe, by his will choose what things shall be seen by weaker minds, or cause them to mistake the meaning of what they see." (*The Return of the King*, 177)

Le danger provient donc, non pas de l'objet, mais de l'incapacité de l'utilisateur à comprendre son fonctionnement (« an art deeper than we possess ourselves »). Cette impossibilité d'appréhender les mécanismes d'accès au savoir se traduit par l'adverbe *maybe*,

[32] Dans *Harry Potter*, la *pensieve*, ou pensine en français, est une vasque dans laquelle l'utilisateur verse des souvenirs récoltés qu'il peut ensuite consulter.

[33] Dans *The Lord of the Rings*, les *palantiri* (singulier *palantir*) sont des pierres sphériques utilisées pour voir au loin, ou communiquer entre elles.

qui met en doute les ressources données à Sauron par les *palantiri*, plutôt que son propre pouvoir. Cette absence de maîtrise ouvre la possibilité d'une manipulation. Ainsi, l'information n'est pas mensongère ou erronée, mais sélective (« [he can] choose what things shall be seen »). Or les modalités de cette sélection dépendent en partie (pour les *palantiri*) ou entièrement (pour le miroir de Galadriel et l'aléthiomètre) d'un objet. Il ressort donc que l'utilisateur, ébloui par la promesse d'une croissance de savoir facile, consent un abandon de son autorité personnelle au profit de l'artefact.[34] C'est ce que nous appellerons le syndrome de Google, du nom de la firme de Mountain View, et qui correspond peu ou prou aux analyses de Jacques Ellul dans le domaine du pouvoir fourni par la technique :

> La Technique augmente la liberté du technicien, c'est-à-dire son pouvoir, sa puissance. Et c'est à cette croissance de puissance que se ramène la soi-disant liberté due à la Technique. [Les choix sont] imposés par les moyens techniques et la mentalité technicienne. (Ellul 1977, 333-4).

À l'ère de l'information numérique, lorsque l'accès au savoir est à la fois facilité et contrôlé par les moteurs de recherche, la métaphore fantastique est donc plus que jamais d'actualité pour appréhender les enjeux d'acquisition des connaissances.

Bien entendu, dans le monde du fauteuil, une personne est censée être capable d'une attitude critique vis-à-vis de ses sources. Cependant il est fondamental de comprendre que cette attitude n'est possible que si, et seulement si, la personne maîtrise déjà suffisamment le sujet sur lequel elle s'informe. Or, d'une part, de nombreuses informations nous parviennent grâce aux média sur des cultures et des pays qui nous sont parfois totalement étrangers, mais, d'autre part, la complexité de la science moderne fait qu'il n'est plus possible à une personne de maîtriser parfaitement l'ensemble des sujets (même en se restreignant aux sciences dures). Nous sommes donc régulièrement mis dans la situation du protagoniste de *fantasy* de portail-quête, en cela qu'il nous faut séparer les guides de confiance des autres. Et de même que les choix du protagoniste de ces romans vont régulièrement influer sur le destin de son monde, nous sommes, en occident et ailleurs, appelés à voter régulièrement. Les conséquences du choix du guide sont donc importantes, et la rhétorique du portail-quête fonctionne comme une

[34] On retrouve ici le lien entre certaines mouvances décroissantes et la « critique néo-luddite des techniques considérées comme aliénantes » (Dufoing 104-5).

métaphore filée qui souligne la difficulté de ce choix et la plus grande difficulté de l'accès à l'autonomie.

Le trope de l'artefact de savoir illustre parfaitement ces problématiques, car il incarne simultanément une simplification par rapport à un guide humain et une représentation hyperbolique de la croissance de savoir. Cependant, cette simplification masque une différence fondamentale entre la relation à l'objet et à l'humain. Ainsi, lorsque Farah Mendlesohn déclare que Harry traite Hermione comme un simple outil fantastique à sa disposition,[35] elle néglige la confiance, certes rationnelle, mais aussi et surtout émotionnelle, qui unit les deux personnages. Cette confiance ne peut être établie avec un objet, aussi performant soit-il, et le syndrome de Google révèle que la croissance supérieure de savoir a un coût en autorité. Le seul moyen de conserver la maîtrise de son savoir serait donc d'accepter une limitation de la courbe de croissance de celui-ci. En contrepartie, renoncer au leurre de la vérité absolue que fait miroiter la *fantasy* de portail-quête équivaut donc à substituer la sagesse au savoir — sagesse de poser les bonnes questions, d'interpréter la réponse, mais aussi et surtout, sagesse dans le choix du guide. C'est ce renoncement au savoir exhaustif et objectif qui est le véritable enjeu des Reliques des la Mort dans le roman éponyme. En effet, pour accomplir sa mission, Harry doit abandonner la foi naïve de l'enfant au profit d'une confiance réelle. Ainsi, il n'apprend la vérité sur la jeunesse de Dumbledore qu'après sa propre mort, c'est-à-dire à un moment où il a déjà pris toutes ses décisions. Le passage à l'autonomie du protagoniste ne signifie donc pas qu'il détient la Vérité, mais qu'il est devenu capable de discernement.

Cette capacité à mettre en question son environnement correspond souvent à un détachement des schémas du portail-quête et à un glissement vers l'immersion que nous aborderons maintenant.

---

[35] « Potter's companions offer their services, with little implication that Potter learns from this. Where, for example, he applies Hermione's advice, it is presented at the same level as the application of the cloak of invisibility » (Mendlesohn 2001, pas de pagination).

2.4. Le glissement vers l'immersion

Combien de temps reste-t-on étranger ? La rhétorique du portail-quête est entièrement fondée sur le point de vue extérieur du protagoniste qui découvre le monde fantastique, mais combien de temps peut-on maintenir cette perspective ? Comme nous l'avons vu dans notre première partie, si ce positionnement impose une attitude cognitive dépendante des guides, il conduit aussi progressivement le personnage à l'autonomie. Celui-ci peut alors achever sa quête, qui marque généralement la fin du roman.[1] Cependant, si l'histoire venait à continuer, le personnage ne pourrait conserver éternellement son point de vue externe. Chacun de manière différente, *Harry Potter* et *The Lord of the Rings* proposent de repousser les limites de l'histoire et d'explorer ce basculement de point de vue. Ainsi, alors que Lyra et Will regagnent tous deux leur monde respectif et ferment les portails, le retour de Harry chez les Dursley à la fin de chaque année scolaire n'est que temporaire. Il retrouve donc le monde sorcier dans chaque tome, contrairement aux personnages de *Enchantment* pour qui les aller-retours n'ont lieu que dans les marges qui encadrent l'épilogue.[2] En revanche, le retour des hobbits dans la Comté fait partie intégrante de la diégèse. *The Lord of the Rings* et *Harry Potter* proposent donc deux façons de faire évoluer la perspective de leur personnage, soit en contant son séjour prolongé dans le monde du portail — c'est le cas de Harry — soit en incluant la zone non fantastique à la diégèse — c'est le cas de la Comté des hobbits, puisque la Comté n'est pas fantastique pour eux. Il convient donc de mettre en évidence ces changements de façon à en comprendre les conséquences. À cette fin, nous étudierons le retour des quatre hobbits dans le pays qui leur est familier, avant d'aborder l'immersion incomplète provoquée par les allers-retours de Harry.

---

[1] Il n'est pas inutile de préciser qu'en ce qui concerne l'introduction du fantastique dans la diégèse et les théories de Mendlesohn, il n'y a pas de distinction entre la rhétorique de portail-quête et d'une anti-quête (*The Lord of the Rings* est d'ailleurs son exemple central).

[2] Nous ne parlerons pas ici de *The Left Hand of Darkness,* puisque les oscillations de Genly Ai entre protagoniste de *fantasy* portail-quête, d'immersion et même d'intrusion a déjà été abordée en détails lors de l'étude de la subversion du guide (voir 1.2.3. « La fausse immersion »).

2.4.1. Retraverser le portail

2.4.1.1. Étrangers en terre familière

Dans le chapitre « The Scouring of the Shire », les quatre hobbits se retrouvent seuls sans leurs divers guides — principalement Aragorn *alias* Grand Pas, et Gandalf — et s'émancipent finalement de leur autorité. En effet, l'éloignement physique ne constitue pas en soi une condition suffisante d'émancipation. Ainsi, même seul, Frodo poursuit la quête qui lui a été confiée (Mendlesohn 2008, 8), et dans leurs conversations avec Treebeard et Denethor, Merry et Pippin se demandent sans cesse si Gandalf approuverait :

> Pippin never forgot that hour in the great hall under the piercing eye of the Lord of Gondor, stabbed ever and anon by his shrewd questions, and all the while conscious of Gandalf at his side, watching and listening. (*The Return of the King*, 19).

Le choix du verbe *to stab*, utilisé métaphoriquement puisque l'agent est « questions », active plusieurs scénarios possibles (surprise, choc, ressentiment…) qui tous connotent une certaine agressivité de ces questions. L'adjectif « shrewd » — à la fois malin et astucieux, mais aussi, dans son sens archaïque, perçant[3] — permet de préciser la nature de cette agressivité : il s'agit de questions dont la réponse est particulièrement délicate. Cette inférence est confirmée par la présence de Gandalf, pour le bénéfice duquel Pippin réalise cet exercice (« all the while conscious of Gandalf at his side, watching and listening »). Ainsi, au moment même où Pippin passe du statut d'enfant à celui de soldat de Minas Tirith et entre de son propre chef au service de l'Intendant du Gondor, il reste clairement sous la tutelle de Gandalf.[4] Il n'y a donc qu'un début d'émancipation, qui ne peut être achevée qu'avec la fin de l'anti-quête lancée par Gandalf.

En revanche, dans la Comté, les hobbits opèrent pour la première fois sans feuille de route. Cette émancipation de doit pas être comprise uniquement comme l'aboutissement d'un apprentissage, mais aussi et surtout comme le retour à un cadre où ils disposent des connaissances nécessaires pour agir. Notons déjà que cette dimension émancipatrice disparaît

---

[3] Le dictionnaire propose deux définitions : « having or showing sharp powers of judgement; astute » et « *archaic* (especially of weather) piercingly cold; (of a blow) severe; mischievous, malicious » (*Oxford Dictionary*).

[4] Citons encore la question anxieuse de Pippin à la fin de son entretien : « Are you angry with me, Gandalf? […] I did the best I could » (*The Return of the King*, 21).

entièrement du film de Peter Jackson, comme on le voit dès les premières images du retour dans la Comté :

Fig. 1-4, *The Lord of the Rings III : The Return of the King*, 2:51:36-2:51: 47

La figure 1 montre le regard surpris de Proudfoot — hobbit lambda qui est une métonymie de l'ensemble de ses compatriotes — tandis que la figure 2 établit un contraste entre son habillement et celui des voyageurs. Ici, l'utilisation du champ-contrechamp permet à la fois d'encadrer le costume des quatre hobbits pour identifier l'objet à interpréter et de placer la focalisation sur Proudfoot, qui est le sujet interprétant. C'est la différence d'âge entre les membres de ces deux groupes qui permet de comprendre la moue désapprobatrice de Proudfoot (fig. 3 et 4). En effet, cette différence active des scénarios typiques sur les gouffres intergénérationnels en général, et, en raison de la pression co-textuelle (fig. 2), sur les changements de mode vestimentaire. Le regard de Proudfoot est donc interprété comme celui d'un ancien sur des jeunes aux goûts excentriques,[5] plutôt que comme celui d'un voisin sur une connaissance qui aurait changé. De plus, le choix du cadrage laisse les armes hors-champ; on ne voit que la garde de l'arme de Frodo sur la figure 2. Ce cadrage a pour effet

[5] Rappelons que l'aspect figé que peut donner le désintérêt des hobbits pour le progrès technologique ne contredit en rien la pertinence de ce gouffre intergénérationnel comme paradigme interprétatif dans la Comté. En effet, lors de l'anniversaire de Bilbo, les jeunes cousins se font remarquer pour leur danse « vigoureuse » : « a pretty dance, but rather vigorous » (*The Fellowship of the Ring*, 38).

d'éclipser la représentation des voyageurs comme une intrusion dans le monde pastoral où ils chevauchent (on note les moutons en arrière-plan de la figure 2). Cette mise à l'écart des armes va à l'encontre de la stratégie du roman, dans lequel elles sont au contraire mises en évidence, et même en valeur, et deviennent l'objet de réactions fortes :

> He cast back his cloak, flashed out his sword, and the silver and sable of Gondor gleamed on him as he rode forward. […] The sword glinted in the westering sun. […] Fearless hobbits with bright swords and grim faces were a great surprise. (*The Return of the King*, 344)

Dans cette citation, le champ lexical de l'éclat lumineux est systématiquement associé à l'accoutrement martial des quatre hobbits, au travers des verbes « flashed out », « gleamed » et « glinted », et de l'adjectif « bright ». Cette lumière vive de l'acier souligne le décalage avec le contexte pastoral de la Comté, qui provoque la « grande surprise » des brigands. En effet, dans le prologue, les armes de ce pays sont décrites comme des trophées accrochés au-dessus de la cheminée: « these were used mostly as trophies, hanging above hearths or on walls, or gathered into the museum at Michel Delving » (*The Fellowship of the Ring*, 7). Cet usage décoratif et surtout ce contexte — cheminées, murs, et musée — activent des connotations de rouille et de poussière qui s'opposent à l'éclat des armes portées très pragmatiquement par les quatre hobbits.

Cette comparaison entre la façon dont sont perçus les voyageurs dans le roman et dans son adaptation cinématographique permet de mieux comprendre comment les choix du réalisateur nient l'évolution des quatre protagonistes dans le film *The Lord of the Rings*. Le seul signe notable de changement dans la version cinématographique est que Sam a acquis le courage de demander Rosie Cotton en mariage (*The Return of the King*, 369). Bien entendu cette prise de courage représente la maturité du personnage, mais elle est sans commune mesure avec l'évolution de Pippin dans le roman, par exemple. Celui-ci commence son épopée comme un adolescent soucieux de sa grasse matinée (« Do you really mean to start before the break of day? », *The Fellowship of the Ring*, 140) et revient en guerrier autoritaire : « I am a messenger of the King. […] Down on your knees in the road and ask pardon, or I will set this troll's bane in you! » (*The Return of the King*, 344). Le jeu des tailles dans cette citation souligne la croissance d'autorité de Pippin. En effet sa petitesse

irrémédiable de hobbit[6] est opposée ici à la taille monstrueuse du troll abattu, qui devient une source d'autorité. En retour, malgré sa taille inférieure — c'est-à-dire son pouvoir physique inférieur — Pippin exige de l'homme qu'il s'abaisse comme signe de reconnaissance de son autorité (« down on your knees »). Ainsi, l'imposition de son pouvoir sur le troll provoque non pas une croissance physique, mais un transfert métaphorique de la taille du monstre sur Pippin. Puisque nous sommes ici dans le domaine de l'abstrait, ce transfert se traduit par une croissance de l'autorité du hobbit.

Dans le roman, le retour des quatre voyageurs est donc l'occasion de mettre en évidence l'évolution des protagonistes, et en particulier leur croissance, qui est perçue vivement par les autres personnages.

[6] Sans oublier que Pippin et Merry ont grandi physiquement grâce aux boissons ents, leur stature reste très inférieure à celle d'un homme adulte, puisqu'à Minis Tirith Pippin passe encore pour un enfant.

2.4.1.2. Le nettoyage de la Comté

Au-delà de ces descriptions de l'évolution des protagonistes, et contrairement aux choix de l'adaptation filmique, qui n'introduit pas de changement formel (ni même en ce qui concerne la bande sonore), dans le roman, la rhétorique évolue parallèlement aux personnages. Tolkien explique ainsi dans sa lettre 131 : « Hobbitry and the hobbit-situation are not explained, but taken for granted, and what little is told of their history is in the form of casual allusion as to something known » (*Letters*, 158). L'auteur adopte donc une attitude volontairement différente dans le traitement des hobbits. En particulier, les informations ne sont plus explicites mais supposées connues par les protagonistes (« taken for granted », « something known »). Au lieu de les découvrir dans les explications d'un guide qui s'adresse au personnage, le lecteur doit donc les déduire à partir d'allusions faites « en passant » (« casual allusion »). Précisons que si dans cette lettre, Tolkien fait référence à *The Hobbit*, il adopte la même attitude dans *The Lord of the Rings*. En effet, comme le rappelle Vincent Ferré, ce roman est présenté comme un texte historique fondé sur une source principale, le « Livre Rouge », qui, au sein de la diégèse, est censé avoir été écrit par des hobbits (Ferré 2003, 1). Il est donc normal que les informations les concernant relèvent de l'acquis. Un exemple simple lors du retour de la quête est la description du village : « they came to Bywater by its wide pool » (*The Return of the King*, 341). Le toponyme « Bywater » seul ouvre des interprétations variées : le village peut être près d'un lac, mais aussi d'une rivière, d'une source ou même de la mer. Les scénarios activés sont trop nombreux pour justifier l'emploi de l'adjectif possessif « its », qui enracine « wide pool » dans le domaine du déjà connu. Si ce complément d'information est considéré acquis par le lecteur, ce n'est donc pas sur la base du co-texte, mais bien en raison d'un choix délibéré du narrateur quant à l'attitude à adopter.

De plus, les hobbits sont capables de faire des inférences et de proposer des hypothèses sur le monde qui les entoure, puisqu'il leur est familier. « "What's the matter with the place?" said Merry. "Has it been a bad year, or what? I thought it had been a fine summer and harvest" » (336). L'hypothèse de Merry est erronée mais révèle énormément d'informations sur les *a priori* du personnage vis-à-vis de son pays ; en l'occurrence, que les

pénuries sont d'origine agricole plutôt que commerciale, administrative, ou martiale. Ces deux éléments — l'information considérée comme acquise et la capacité du protagoniste à effectuer des inférences logiques — sont constituants de la rhétorique de l'immersion. La prolongation du roman au-delà du retour des protagonistes de leur côté du portail implique donc un changement de mode narratif. Ce glissement du portail-quête à l'immersion tire sa source dans l'acquisition du savoir et a des conséquences politiques sur les rapports de pouvoir et d'autorité dans la Comté, indépendamment de la croissance des personnages.

En effet, de la même façon que le glissement vers l'immersion signale l'émancipation vis-à-vis de l'autorité du guide, le nettoyage de la Comté révèle une diminution de l'autorité héroïque. Alors que le Gondor est sauvé par un roi prophétique venu d'un autre pays (et d'une autre culture), que l'ensemble des peuples libres sont sauvés par un hobbit — race inconnue — la Comté ne doit sa libération à aucune intervention extérieure. Ni Gandalf ni Tom Bombadil ne viennent s'occuper de Saruman, et les elfes pourtant relativement près (aux Havres Gris et à Fondcombe) n'envoient aucun détachement militaire. Au contraire, le nettoyage de la Comté est un soulèvement populaire déclenché par des figures locales, en l'occurrence les gentilshommes ruraux (Frodo, Merry et Pippin) et le Fermier Cotton, qui est l'autorité principale dans la région de Hobbitbourg (« He's the chief person round here », *The Return of the King*, 346). « Chief person » est d'ailleurs une description, pas une fonction institutionnelle, et cette absence de titre officiel pour désigner Cotton insiste encore sur la nature réellement populaire de ce soulèvement.

De plus, les quatre voyageurs ne sont pas traités en héros lors de leur retour,[7] leur rôle dépend donc uniquement de leur engagement au sein de leur communauté et non pas d'un héroïsme distant. La remarque de Rosie à Sam illustre parfaitement cette ignorance assumée des affaires étrangères : « If you've been looking after Mr. Frodo all this while, what d'you want to leave him for, as soon as things look dangerous? » (*The Return of the King*, 347). Le marqueur de temps « as soon as » nie la validité de l'adjectif « dangerous » comme qualificatif pour l'ensemble des aventures qui ont précédé l'instant d'énonciation. En bien ou

[7] Ils le sont par la suite, sur la base de leur implication dans le nettoyage de la Comté : « Few people knew or wanted to know about [Frodo's] deeds and adventures; their admiration went mostly to Mr. Meriadoc and Mr. Peregrin and (if Sam had known it) to himself » (*The Return of the King*, 371).

en mal, pour les hobbits, ce qui arrive hors de la Comté n'existe pas, et les actions des personnages à l'étranger, fussent-elles très héroïques, ne fondent donc aucune légitimité pour leur autorité chez eux. Il s'agit, dans l'œuvre de Tolkien, d'un point clef de la construction de l'autorité, et plus largement du personnage, que les différentes adaptations ont le mérite d'essayer de retranscrire. Ainsi, dans le jeu de rôle *The One Ring — Adventures over the Edge of the Wild* de Cubicle7, cette distinction est mise en valeur, au lieu d'être ignorée comme un détail sans rapport avec les aventures que le livre propose de jouer. En conséquence, elle fait l'objet d'un mécanisme *ad hoc*. Alors que la réputation des personnages-joueurs en tant qu'aventuriers dépend de leur Vaillance ou de leur Sagesse, c'est une autre caractéristique, le Prestige, qui détermine la façon dont ils sont considérés chez eux (*The One Ring — Adventures over the Edge of the Wild : the Adventurer's Book*, 117). Il y a là une tentative de retranscrire le changement de mode narratif perceptible dans *The Lord of the Rings* et *The Hobbit.*

L'adaptation filmique de Peter Jackson transpose également ce désintérêt des hobbits de la Comté pour les héros de l'intrigue principale, qui célèbrent leur retour autour d'une pinte prise dans l'indifférence générale au Dragon Vert.

Fig. 1-6, *The Lord of the Rings : The Return of the King*, 2:52:07 - 2:52:32

L'objet de l'enthousiasme des hobbits est ici sans lien avec les héros de l'anti-quête, il s'agit de la citrouille énorme amenée par un fermier, cadrée spécifiquement dans la figure 1 et que l'on retrouve en arrière-plan, et néanmoins au centre, à la figure 6. Comme le montre la série de gros plans sur leur visage fatigué (figures 2 à 5), les quatre compagnons sont exclus de cette joie agricole, et leur présence ne provoque aucune réaction. De plus, l'absence de contrechamp pour répondre à leur regard signale qu'ils sont ignorés par l'assemblée. Le réalisateur établit ici une confusion entre ignorance des affaires extérieures et étanchéité des frontières. Ainsi, en maintenant la Comté dans une isolation complète comme il le fait, Peter Jackson perd non seulement l'ironie auctoriale sentie dans la remarque de Rosie, mais aussi et surtout toute la dimension politique de l'engagement populaire, qui est chez Tolkien l'autre facette de cette indifférence. Dans son roman, l'isolation des hobbits signifie qu'ils ne peuvent compter que sur eux-mêmes, mais certainement pas qu'ils sont complètement protégés des tribulations du monde extérieur.

Ainsi, avec le succès de l'anti-quête et la destruction de l'Anneau — qui incarnait la concentration de pouvoir et d'autorité — la société intra-diégétique subit un bouleversement de ses paradigmes habituels dans lequel guides et héros voient leur autorité diluée dans leur communauté.[8] Cependant, bien que le soulèvement de la Comté dénote une diminution de l'autorité individuelle, il ne s'agit pas pour autant d'une révolution prolétaire puisque les élites traditionnelles (les Took et Brandibuck) participent au soulèvement et que la bourgeoisie campagnarde est restaurée. L'immersion dans *The Lord of the Rings* — et, plus encore, le mouvement vers l'immersion — est donc associée à une forme de démocratisation, une remise de pouvoir au peuple[9] ; Tolkien parle de « demi-démocratie, demi-aristocratie de la Comté » (*Letters*, 241).[10] Néanmoins, il faut préciser que la version représentative de la démocratie est dépeinte comme impuissante face au coup d'état que subit la Comté. Le maire

[8] Dans le cas des guides, la plupart, c'est-à-dire les elfes et Gandalf, quittent tout bonnement la Terre du Milieu, ce que les héros de l'anti-quête, Frodo et Sam, feront aussi.

[9] Dans *Galveston* de Sean Steawart, le passage à la rhétorique immersive s'accompagne également d'une démocratisation de la société. Cependant, il s'agit dans ce roman d'une intrusion fantastique qui est acceptée jusqu'à devenir immersive, et non pas du franchissement d'un portail. En effet, la bourgeoisie qui maintient son pouvoir sur la ville considère la magie comme une intrusion, tandis que le protagoniste déclassé se fait le champion des prolétaires lorsqu'il accepte finalement de vivre en immersion. (Sean Steward, *Galveston*, 422)

[10] L'expression est traduite de sa lettre 183 : « the half republic half aristocracy of the Shire » (*Letters*, 241).

élu s'oppose aux hommes de Saruman mais ne réussit pas à organiser une quelconque résistance (*The Return of the King*, 340). De plus, alors que sa fonction le destine à diriger la reconstruction, sa faiblesse après son emprisonnement le force à déléguer cette mission à un gentilhomme local, Frodo (*The Return of the King*, 370). Il apparaît donc que, dans *The Lord of the Rings*, le glissement vers l'immersion causé par la prolongation du roman au-delà de la fin de l'anti-quête est le prétexte d'un bouleversement des rapports d'autorité. Ainsi, l'autorité du guide s'efface devant une émancipation effective des protagonistes, tandis que l'autorité du héros est diminuée au profit de sa communauté.

Cependant, la problématique du glissement vers l'immersion se pose en termes différents dans *Harry Potter*, puisque la pression en faveur du mode immersif provient du séjour prolongé de Harry dans le monde des sorciers (sept ans), plutôt que de son retour dans un monde qui lui serait familier (mais serait fantastique pour le lecteur).

2.4.2. L'immersion incomplète de Harry

2.4.2.1. You know… Le « déjà su »

Comme nous l'avons vu dans notre introduction, les caractéristiques principales de l'immersion sont la présentation du monde fantastique comme déjà connu, avec des informations considérées comme acquises, et la capacité du protagoniste à réfléchir sur le monde (« to argue the world » Mendelsohn 2008, xx). Si le glissement est effectué avec succès, on devrait donc retrouver ces deux caractéristiques dans les volumes ultérieurs du cycle de *Harry Potter*, comme c'est le cas dans les derniers chapitres de *The Lord of the Rings*.

Disons-le d'emblée, le narrateur renâcle à embrasser ce changement. En effet, dans les premiers tomes, une information déjà connue est généralement répétée de façon explicite, comme si le lecteur n'avait pas lu les volumes précédents — ce qui est au demeurant possible[11] — et comme si Harry ne disposait pas déjà de cette information — ce qui insiste sur son caractère sériel et nuit à la représentation d'un personnage en évolution. La permanence de la rhétorique du portail-quête prend donc dans ces moments des accents plus ou moins forcés. Dans le meilleur des cas, l'auteur introduit un élément neuf qui justifie une nouvelle exposition des éléments fantastiques. Ainsi, dans *The Chamber of Secrets*, le rappel des règles du *Quidditch* se fait au profit de Colin Creevey, élève de première année trop enthousiaste qui force Harry à jouer le rôle de guide : « "I don't really understand Quidditch," said Colin breathlessly » (117). Cette infériorité cognitive, qui correspond à celle de Harry dans le premier tome, entraîne neuf questions.

Certaines sont personnelles (« "You were the youngest House player in a hundred years, weren't you, Harry? Weren't you?" 117). Comme l'indique le recours au *question-tag* (« weren't you? »), celles-ci contiennent leur propre réponse, et sont donc ignorées par Harry. Au-delà du rappel des prouesses sportives du héros, l'information contenue est pourtant loin d'être triviale ; on apprend que le *Quidditch* se joue depuis plus d'un siècle, qu'une de ses

[11] C'est par exemple le cas de l'auteur de ces lignes, qui a découvert *Harry Potter* avec le troisième volume, *The Prisoner of Azkaban*. Notons que s'il est également possible de commencer *The Lord of the Rings* par la lecture du second tome, *The Two Towers*, l'information n'y est pas redondante ; l'exercice nécessite donc une certaine tolérance à la perplexité de la part du lecteur (voir « If you Give a Girl a Hobbit », le témoignage humoristique de Esther M. Friesner dans *Meditation on Middle-Earth*, 47-61).

formes est la compétition entre les Maisons de Hogwarts, et que dans cette compétition, les joueurs appartiennent à différentes tranches d'âge. Bien entendu, toutes ces informations ont déjà été exposées au lecteur dans le premier tome, *The Philosopher's Stone,* mais cette présentation de l'information comme étant déjà connue et même évidente correspond effectivement à la rhétorique de l'immersion. En revanche, les questions sur les règles du quidditch donnent lieu à une réponse longue et technique de la part de Harry. Malgré le changement de statut de Harry, qui est devenu le guide de Colin Creevey, du point de vue du lecteur rien n'a changé depuis *The Philosopher's Stone*, c'est encore la rhétorique du portail-quête qui domine.

Ces artifices narratifs peinent donc à cacher leur véritable nature. Ainsi Harry lit-il dans un manuel scolaire pendant les vacances : « *Non-magic people (more commonly known as Muggles) were particularly afraid of magic in medieval times* » (*The Prisoner of Azkaban*, 7). Le contexte d'énonciation, à savoir un livre d'histoire à destination des adolescents, sert de prétexte au ton didactique que la rhétorique du portail-quête affecte régulièrement. Cependant, au sein de la diégèse, le public visé par l'ouvrage est entièrement sorcier, l'explication d'un terme fantastique courant, *muggle*, reste donc surprenante — on imagine mal un manuel de collège déclarant : *Les non Français (plus connus sous le nom d'étrangers)...* Ces rappels pour néophytes cessent à partir du quatrième tome, *The Goblet of Fire.* Cependant le processus de lecture reste fondamentalement différent de l'immersion, puisqu'il s'agit uniquement d'une absence de répétition de l'information, comme nous venons de le voir avec les questions de Colin Creevey.

Lorsque l'élément fantastique est réellement nouveau, il peut encore être présenté sous la forme du portail-quête. Ainsi, c'est Hermione qui renseigne Harry sur les autres écoles de magie : « You know… Beauxbatons Academy of Magic… I read about it in *An Appraisal of Magical Education in Europe* », *The Goblet of Fire*, 111). Alors que « you know » laisse supposer que Harry devrait connaître les autres écoles de magie, ce qui tend vers l'immersion, la référence à un ouvrage académique montre que Hermione ne considère son savoir qu'en rapport à l'autorité d'un guide traditionnel, ce qui replace fortement la rhétorique dans le domaine du portail-quête. L'effet aurait été tout autre si Hermione avait

évoqué un élément de culture populaire intra-diégétique ; une phrase comme *You know… Beauxbatons Academy of Magic… like in that joke, a student from Hogwarts, from Beauxbatons and from Durmstrang walk into a bar…*[12] entretiendrait l'illusion que l'information est partagée par les deux locuteurs. À l'opposé, personne ne s'attend à ce qu'un élève de quatorze ans ait lu « *An Appraisal of Magical Education in Europe* ». Par conséquent, l'expression « you know » est vidée de sa valeur sémantique littérale : Harry ne sait pas. Outre sa valeur communicative en tant que lien du discours (l'énonciatrice inclut la personne à qui elle s'adresse), l'expression apporte donc une information sur Hermione en tant que personnage intellectuel plutôt que sur les connaissances supposées de son ami. Malgré les apparences, l'information est donc bien fournie au lecteur dans le cadre de la rhétorique de la *fantasy* de portail-quête, en vertu de l'autorité du livre en tant que guide. Les occurrences d'information neuve fournie de manière immersive sont en réalité très rares dans le cycle.

L'examen de cinquième année en fournit cependant un exemple. Giselle Lisa Anatol remarque en effet que le désintérêt de Harry pour les cours d'histoire fait passer inaperçu certains détails importants (« The Replication of Victorian Racial Ideology in Harry Potter » 2009, 126, note 86). Cet art de fournir de l'information importante sans en avoir l'air correspond précisément à la rhétorique immersive : « He simply skipped question four (*In your opinion, did wand legislation contribute to, or lead to better control of, goblin riots of the eighteenth century?*) » (*The Order of the Phœnix*, 725). Le contexte pédagogique rappelle l'ouverture de *The Prisoner of Azkaban*, on est donc face à une situation propice à un « déballage d'information » (*info dump*) typique de la rhétorique du portail-quête. Cependant, le déballage attendu n'a pas lieu, car le protagoniste, dont le point de vue détermine précisément la rhétorique à adopter, a évolué. De l'enfant émerveillé par le monde des sorciers, qui n'aimait déjà pas les cours d'histoire mais faisait diligemment ses devoirs de vacances en cachette de son oncle, il reste un adolescent passablement frustré qui a passé le

[12] Phrase hypothétique que l'on pourrait traduire ainsi : *Tu sais… l'Académie de Magie de Beauxbâtons… comme dans cette blague, un élève de Poudlard, de Beauxbâtons et de Durmstrang entrent dans un bar…*

tiers de sa vie au sein de cette société.[13] L'information requise dans l'examen n'a donc rien de neuf pour Harry ; il était en classe lorsque le sujet a été abordé et on suppose qu'il a recopié les notes de Hermione pendant les révisions.[14] Précisément parce que l'information n'est pas nouvelle, il ne s'étonne pas à la découverte des détails que la syntaxe de la phrase construit comme allant de soi pour le lecteur de l'examen — et par voie de conséquence pour le lecteur du roman qui doit les accepter plutôt que les décrypter. Soulignons que ce manque d'intérêt de la part de Harry n'est pas moins pertinent que la connaissance qu'il a ou non de la réponse. On en prend toute la mesure si l'on compare son attitude à celle de Quentin Coldwater et Julia Wicker dans *The Magicians* et *The Magician King*, qui ne peuvent pas connaître les réponses aux questions de leur examen d'admission.[15] Quentin, fasciné, cherche à répondre à tout prix, tandis que Julia reste critique vis-à-vis de l'ensemble du procédé.[16] Ni l'un ni l'autre ne peuvent se permettre le désintérêt blasé de Harry, car ils sont sur le seuil du portail, alors que Harry l'a franchi cinq ans plus tôt.[17]

Ce désintérêt renforce les informations que la syntaxe construit comme évidentes et se trouve renforcé par celles-ci. En effet, la question posée aux élèves comporte plusieurs éléments : un sujet, [lois sur les baguettes magiques], un objet [émeutes gobelines du XVIII^{ème} siècle] et deux verbes [provoquer] et [contrôler]. Or, il s'agit d'une question fermée, qui n'accepte donc que deux réponses, proposées au lecteur sous la forme des deux verbes. Quant au sujet et à l'objet, ils doivent être considérés comme vrais pour que la phrase

---

[13] Est-il abusif de parler du tiers de sa vie ? Au-delà du calcul chiffré, qui serait un peu vain, on pourrait argumenter qu'il s'agit d'années clef pour la construction de son identité, avec la conjonction de l'anagnorèse de ses capacités de sorcier et de la puberté.

[14] Voir plus tôt dans le même tome : « "How would it be," [Hermione] asked them coldly […] "if I refused to lend you my notes this year?" / "We'd fail our OWL," said Ron. "If you want that on your conscience, Hermione…" » (*The Order of the Phœnix*, 207).

[15] Dans le cas de l'épreuve d'admissibilité à Brakebills, l'impossibilité de connaître la réponse ne provient pas des connaissances de l'élève, mais de la nature même des questions : « the test gave him a passage from *The Tempest*, then asked him to make up a fake language, and then translate the Shakespeare into the made-up language. He was then asked questions about the grammar and orthography of his made-up language, and then —honestly, what was the point?—questions about the made-up geography and culture and society of the made-up country where his made-up language was so fluently spoken » (Lev Grossman, *The Magicians*, 23).

[16] Deux citations permettent de comparer ces attitudes : « Soon [Quentin] forgot about everything else except putting a satisfactory chunk of his neat handwriting next to one question after the other, appeasing whatever perverse demands the tests made on him » (Lev Grossman, *The Magicians*, 23). Et : « The uppermost thought in [Julia's] mind was, why are you all sitting here doing differential geometry and generally jumping through hoops when fundamental laws of thermodynamics and Newtonian physics are being broken left and right all around you? » (Lev Grossman, *The Magician King*, 106).

[17] Comme leur attitude respective le laisse deviner, Quentin traverse le portail fantastique vers l'école magique, tandis que Julia n'est pas admise et se retrouve alors dans le domaine de la *fantasy* d'intrusion.

fonctionne. En conséquence, les informations [lois sur les baguettes magiques] et [émeutes goblines du XVIII^{ème} siècle] sont activées et actualisées, tandis que les scénarios [émeutes provoquées par les lois sur les baguettes] et [émeutes contrôlées grâce aux lois sur les baguettes] sont activés mais pas actualisés. Soulignons tout de même que si, d'un point de vue de la syntaxe, la question n'offre que deux réponses possibles, le lecteur faisant appel à sa connaissance du système scolaire comprend que la réponse attendue prend probablement en compte les deux parties de l'alternative proposée : ces lois ont en partie provoqué les émeutes, puis ont tout de même servi à les réguler. Si l'on ne peut donc pas strictement parler d'actualisation, il convient néanmoins d'insister sur le haut degré d'activation de ces scénarios, ainsi que sur l'absence d'exclusivité — la réponse la plus probable comprend au contraire les deux éléments de réponse.

De plus, l'activation de ces deux scénarios permet au lecteur de faire plusieurs inférences ; à savoir, les lois sur les baguettes sont considérées comme une brimade par les gobelins (puisqu'elles peuvent entraîner des émeutes) et comme un moyen d'affirmer leur pouvoir par les sorciers (puisqu'elles peuvent servir à contrôler une émeute). Pour le lecteur, la réponse à la question de l'examen importe peu, l'information pertinente est déjà contenue dans la phrase. De plus, et contrairement à la mention répétée des vampires dans le cycle, l'information collectée ici sert la compréhension de l'intrigue. En effet, dès les chapitres suivants, dans *The Order of the Phœnix*, le professeur Umbridge est confrontée à une race semi-humaine, les centaures, sujette à ces mêmes lois, et les gobelins prennent un rôle de premier plan dans l'anti-quête de *The Deathly Hallows.* Qui plus est, les scénarios activés par cette question forcent une interprétation de la baguette magique non comme simple élément de folklore fantastique (comme peuvent l'être les chapeaux de sorciers ou les balais volants), mais comme instrument de pouvoir utilisé par la majorité sur les minorités, ce qui préfigure la mise en place par Voldemort des lois anti « sang de bourbe » dans *The Deathly Hallows.*

Enfin, on aurait tort de négliger le mode de révélation de ces informations. En effet, nous venons de montrer que, contrairement à la majorité des autres informations sur le monde fantastique, celles-ci étaient fournies au lecteur selon la rhétorique de l'immersion. Cela signifie que les minorités opprimées sont associées au mode immersif et exclues du discours

dominant, qui est celui des guides du portail-quête. Comme nous l'avons déjà vu dans *Enchantment* (2.2.2.1.) et *The Lord of the Rings* (2.3.1.2.), le jeu sur les différentes rhétoriques de *fantasy* adoptées — ici le glissement vers l'immersion — a donc aussi des enjeux politiques dans *Harry Potter*.

Nous venons de montrer que, concernant la délivrance de nouvelles informations, ce glissement attendu en raison du temps passé à Hogwarts était principalement absent. En revanche, l'état des faits est plus mitigé en ce qui concerne le second critère d'immersion, à savoir la capacité du protagoniste à réfléchir sur le monde fantastique et à le remettre en question.

2.4.2.2. Questionner le monde

Le bilan de Harry quant à sa capacité à réfléchir sur le monde fantastique est ambigu. Lorsqu'il plonge par inadvertance dans les souvenirs de Dumbledore *via* la *Pensieve*, c'est en parfaite autonomie qu'il doit comprendre ce qui lui arrive :

> Once before, Harry had found himself somewhere that nobody could see or hear him. That time, he had fallen through a page in an enchanted diary, right into somebody else's memory… and unless he was very much mistaken, something of the sort had happened again…
> Harry raised his right hand, hesitated, and then waved it energetically in from of Dumbledore's face. Dumbledore did not blink, look around at Harry, or indeed move at all. And that, in Harry's opinion, settled the matter. (*The Goblet of Fire*, 509)

Soulignons d'abord que la présence de Dumbledore dans la scène n'équivaut pas à l'appui d'un guide, puisqu'il ne s'agit que d'un souvenir, incapable d'interagir avec Harry (« Dumbledore did not blink, look around at Harry… »). De plus, le protagoniste a pénétré dans le souvenir conservé dans la *pensieve* sans intermédiaire, contrairement à ce qui était le cas pour le journal intime de Tom Riddle *alias* Lord Voldemort. La forme du journal (en particulier les dates) donnait un cadre à l'expérience de Harry, et le dialogue écrit avec Tom Riddle sur la page permettait à ce dernier d'influencer l'interprétation des événements par Harry. La *pensieve* a un aspect mystérieux, apte à exciter la curiosité très développée du héros, mais qui ne connote aucunement le passé ou les souvenirs. C'est donc sans *a priori* que Harry doit décrypter la situation. Pour ce faire, il adopte une attitude empirique et compare ce qui lui arrive à son expérience précédente, comme l'indiquent les marqueurs de temps « once before » et « that time ». Cependant, la focalisation interne sur Harry montre qu'il conserve une part d'incertitude, fût-elle faible, qui se traduit par l'expression idiomatique « unless he was very much mistaken » ainsi que par l'emploi d'un groupe nominal sémantiquement vague, « something of the sort ». Cette acceptation de l'erreur qui provient de la démarche empirique s'oppose au discours d'autorité du guide dans la rhétorique de portail-quête. Pour lever l'incertitude, Harry ne cherche pas la réponse dans un livre plus ancien ou auprès d'un professeur plus érudit, mais effectue un test simple dont le résultat lui permet de trancher (« that, in Harry's opinion, settled the matter »). Il convient également de noter la façon dont le narrateur même se place en retrait pour insister sur

l'opinion de Harry, ce qui diminue encore les marqueurs d'autorité. Il y a donc dans ce passage un véritable changement de paradigme cognitif qui semble annoncer une autonomie du héros, et son corollaire, la diminution de l'autorité de ses guides. Cependant, si diminution il y a, elle est loin d'être complète, puisque dès le retour au monde tangible, c'est le dialogue avec Dumbledore qui permet de confirmer les conclusions empiriques de Harry au-delà de tout doute. Ainsi, même si le héros accède à un certain degré d'autonomie cognitive, l'utilisation de cet outil typique de la *fantasy* de portail-quête — le dialogue didactique avec le guide — jusqu'à la fin du dernier tome, c'est-à-dire bien au-delà de la mort physique de Dumbledore, montre à quel point cette rhétorique est ancrée dans le cycle de *Harry Potter*.

L'auteur se permet en revanche des écarts plus importants lorsqu'il s'agit de personnages dont le lecteur n'est pas directement dépendant pour son interprétation du monde fantastique. Ainsi la démarche de Hermione permet de s'écarter du discours dominant, car elle suit un mouvement inverse à celui de Harry. Elle commence par une source de savoir qui fait autorité (c'est-à-dire pour Hermione un livre plutôt qu'un professeur), avant de s'en éloigner si nécessaire sur la base de ses propres constats empiriques et de sa morale. Elle adopte donc une attitude critique vis-à-vis de ses sources d'informations :

> It's all in *Hogwarts, A History*. Though, of course, that book's not entirely reliable. *A Revised History of Hogwarts* would be a more accurate title. Or A *Highly Biased and Selective History of Hogwarts, Which Glosses Over the Nastier Aspects of the School*. (*The Goblet of Fire*, 209-10)

Le champ lexical de l'objectivité et de la subjectivité sature ce passage, avec les adjectifs « [not] reliable », « revised », « biased », « selective » et même « more accurate ». Hermione pointe ici du doigt l'absence des elfes de maison dans le discours dominant des sorciers. En effet, comme nous l'avons déjà vu avec les gobelins, le traitement des minorités dans *Harry Potter* doit se faire en immersion et ne peut dépendre de l'autorité des guides. Le constat de Hermione est qu'à l'exception des elfes de Hogwarts (qu'à ce stade du récit elle n'a pas encore rencontrés), tous les elfes de maison dont elle croise le chemin sont malheureux. Ce constat psychologique effectué par le personnage est confirmé par le lecteur

en raison du champ lexical du *pathos* qui caractérise ces rencontres.[18] Là où l'histoire de Dobby dans *The Chamber of Secrets*, créait un lien entre cette situation et les mages noirs (Lucius Malfoy étant un ancien Mangemort et responsable de l'ouverture de la Chambre des Secrets), Winky, dans *The Goblet of Fire*, est au service d'un opposant farouche de Voldemort, et Kreacher, appartient au parrain de Harry dans *Order of Phœnix*, puis à Harry lui-même. Malgré les positions variées de leurs maîtres sur le spectre moral, ces trois elfes ont en commun de devoir leur malheur à leur propriétaire.[19] L'indignation morale de Hermione face à l'exploitation de ses créatures conscientes la pousse à s'opposer frontalement au discours des guides, dont Hagrid — lui-même issu d'une minorité puisqu'il est d'origine géante. Alors qu'il représente l'autorité en matière de créatures magiques et qu'il est moralement fiable, Hermione refuse de se soumettre à son discours paternaliste : « It's in their nature ter look after humans, that's what they like, see? » (*The Goblet of Fire*, 233). Dans ce cas, l'attitude de Hermione face au savoir la rapproche donc de la *fantasy* d'immersion. Cependant, malgré la distance radicale qu'elle prend d'avec ses guides sur ce sujet, ce personnage reste caractérisé par une dépendance extrême vis-à-vis des livres.

À ce titre, il convient de souligner qu'il y a de la part de Hermione un véritable fétichisme du livre publié, ce qui l'oppose à l'attitude de Harry dans *The Half-Blood Prince.* Alors que ce dernier choisit de faire confiance aux annotations laissées par le Prince de Sang-Mêlé, Hermione ne jure que par le manuel de potions tel qu'il a été imprimé.

> According to the addition the previous owner made, however, he ought to add a clockwise stir after every seventh counterclockwise stir. Could the old owner be right twice?
>
> Harry stirred counterclockwise, held his breath, and stirred once clockwise. The effect was immediate. The potion turned pale pink.
>
> "How are you doing that?" demanded Hermione […].
>
> "Add a clockwise stir —"
>
> "No, no, the book says counterclockwise!" she snapped. (*The Half-Blood Prince*, 181)

---

[18] La rencontre de Harry avec Dobby, qu'il décrit à ses amis, donne le ton, avec la représentation d'un esclave magique forcé de se châtier physiquement à plusieurs reprises : « Dobby will have to punish himself most grievously for coming to see you, sir. Dobby will have to shut his ears in the oven door for this » (*The Chamber of Secrets*, 20). Lors de la rencontre de Hermione avec l'elfe Winky, le champ lexical de la violence laisse la place à l'expression du tourment psychologique : « terrified sobs » (*The Goblet of Fire*, 120), « terrified disobedience » (120), « her eyes rolling in terror » (122).

[19] Dans le cas de Winky, le lien entre malheur et servitude est souligné par la position respective des deux participants : « 'No!' shrieked Winky, prostating herself at Mr. Crouch's feet. […] She sobbed over Mr. Crouch's feet » (*The Goblet of Fire*, 124).

L'opposition des deux points de vue a ceci d'intéressant qu'elle révèle la possibilité d'améliorer les recettes magiques. Alors que, pour les potions en particulier, la magie dans le monde de *Harry Potter* donne l'impression de n'être qu'une suite d'instructions à suivre à la lettre, les annotations de l'élève Severus Snape (« the previous owner ») montrent les bénéfices de l'improvisation.[20] Cependant, les raisons qui justifient ce changement sont non seulement tues mais aussi et surtout, elles restent incompréhensibles pour l'élève la plus brillante de la promotion, Hermione. En effet, comme le choix du verbe *to demand* (exiger) plutôt que *to ask* (demander) le préfigure, la sollicitation d'explications (« "How are you doing that?" demanded Hermione ») est suivie d'un rejet violent, marqué par la répétition de « no » et le point d'exclamation. On reste donc solidement implanté dans le domaine du non rationalisme ; derrière l'apparence scientifique de ce qui s'apparente à un cours de chimie, les bases fondamentales du raisonnement scientifique sont inexistantes. Peu importe que le manuel de Harry soit annoté, l'attitude des deux élèves n'est pas différente. Tous les deux invoquent l'autorité d'un guide écrit, et la remarque outragée de Hermione, « the book says », fait structurellement écho aux réflexions de Harry, « According to the addition the previous owner made ». Malgré l'autonomie du savoir promise par les annotations de son ancien propriétaire, le manuel s'avère renforcer la rhétorique du portail-quête. En effet, si Harry réussit mieux que Hermione en cours de potions, c'est qu'il a trouvé un meilleur guide. L'ironie qui veut que le mystérieux Prince de Sang-Mêlé soit Severus Snape, c'est-à-dire leur professeur des cinq années précédentes, contribue à cet effet. En effet, l'évolution de Hermione en tant que factrice de potions au cours des années précédentes ne suffit pas à compenser l'accès privilégié au savoir que constitue le grimoire du maître.

La résilience de la position cognitive de Harry en tant qu'étranger à la communauté magique comporte cependant des avantages. Ainsi, pour Isabelle Cani, « c'est justement parce qu'il est issu d'une famille moldue et amené à découvrir, comme le lecteur, le monde des sorciers, qu'il peut porter un regard neuf sur ce qui se passe et combattre le mal avec une

[20] Cette capacité à régurgiter fidèlement le contenu du livre ou du cours est signalé, dès *The Philosopher's Stone*, comme la raison de la réussite de Hermione : « "You're saying it wrong," Harry heard Hermione snap. "It's Wing-gar-dium Levi-o-sa, make the 'gar' nice and long" » (*The Philosopher's Stone*, 187).

efficacité particulière » (Cani 2007, 125).[21] Cependant Harry n'est pas le narrateur des *Lettres Persanes*,[22] et son « regard neuf » ne se traduit pas nécessairement par une indignation intellectuelle, ni *a fortiori* par des conséquences concrètes (« combattre le mal avec une efficacité particulière »), comme on le voit en ce qui concerne le traitement des minorités, par exemple. Ainsi lors du « dégnomage » du jardin des Weasley :

> Seeing the shocked look on Harry's face, Ron added, "It doesn't *hurt* them" […] Harry learned quickly not to feel too sorry for the gnomes ». (*The Chamber of Secrets*, 44)

La première réaction de Harry est effectivement celle d'un étranger, il est choqué par le traitement brutal des gnomes. Cependant il passe rapidement outre cette première réaction lorsque Ron le corrige, et accepte le point de vue des sorciers. Comme le choix du verbe « learned » l'indique, cet ajustement moral fait partie de son apprentissage du monde magique. De la même façon, il découvre l'asservissement des elfes de maison au travers du personnage de Dobby, dont il trouve à juste titre la situation pire que la sienne.[23] Cependant, lorsque les Weasley expriment le désir d'avoir un elfe de maison pour les aider,[24] Harry perd son « regard neuf » et accepte passivement que ses amis souhaitent avoir un esclave magique. Peut-on imaginer, dans le monde occidental de la fin du XX^{ème} siècle,[25] un adolescent n'avoir aucune réaction lorsque son camarade déclare que sa mère souhaiterait avoir un esclave pour l'aider à repasser ? Puisqu'il ne correspond pas à sa position en tant que produit de notre société, ce manque de réaction de Harry, quelle soit verbale ou émotionnelle, doit être interprété comme un indice de son intégration rapide à la société fantastique.

Néanmoins, même s'il se soumet généralement à l'interprétation de ses guides, le regard extérieur de Harry se révèle indispensable à sa compréhension de la quête des reliques

---

[21] Cette remarque peut prêter à confusion, mais même si les parents de Harry sont tous deux des sorciers, il est élevé par son oncle et sa tante qui sont effectivement des « moldus » (*muggles*). C'est cette éducation non fantastique qui importe pour comprendre sa position.

[22] Montesquieu, *Les lettres persanes* (1721).

[23] « This makes the Dursleys sound almost human. Can't anyone help you? Can't I? » (*The Chamber of Secrets*, 21).

[24] « Yeah, Mum's always wishing we had a house-elf to do the ironing » (*The Chamber of Secrets*, 36).

[25] La date de publication des romans peut être trompeuse, mais la date de la mort des parents de Harry est donnée dans *The Deathly Hallows*, 1981, lorsque le héros a un an (268). La chute de Voldemort a donc lieu en 1998, avant le dix-huitième anniversaire de Harry. Dans la mesure où l'on accorde de l'importance à la chronologie moldue, on peut donc déterminer que les aventures de Harry se déroulent dans les années 90, entre la chute du mur et la chute des tours.

de la mort. En effet, la comparaison de sa réaction au conte des Trois Frères avec celle de Ron, montre que malgré les sept années passées à Hogwarts, Harry réagit encore comme un étranger, ou pour être plus précis, comme un héros de *fantasy* de portail-quête. Le conte qu'on lui lit présente de nombreux gages d'ancienneté, à commencer par son support :

> [It was] a small book that looked as ancient as the copy of *Secrets of the Darkest Arts* upstairs. Its binding was stained and peeling in places. […] Harry saw that the title was in runes; he had never learned to read them. (*The Deathly Hallows*, 106-7)

L'ancienneté du livre est sa caractéristique principale (« as ancient as »), et la description de sa reliure n'apporte pas d'éléments supplémentaires mais plutôt des preuves de son âge (« Its binding was stained and peeling »). L'alphabet runique utilisé pour le titre est un signe supplémentaire de l'ancienneté de l'ouvrage. Cependant, lorsque le narrateur précise que Harry est incapable de les déchiffrer, une autre connotation des runes est activée, celle d'un savoir caché et / ou magique. De plus, la version de l'histoire est présentée comme « l'originale » (*The Deathly Hallows*, 330), par opposition aux déformations de la tradition orale et à la version que Molly Weasly raconte le soir à ses enfants : « "*at twilight—*" "Midnight, our mum always told us" », corrige Ron (330). Pour Ron, qui a été bercé avec ces contes, ces indices d'ancienneté n'ont pas de signification profonde. Il accepte les déviations entre les deux versions, comme, dans le monde du fauteuil, un enfant pourrait accepter la coexistence d'une version de Perrault et d'une version de Disney pour un même conte. Il va même jusqu'à argumenter en faveur de la formulation qui lui est familière : « I just think it's a bit spookier if it's midnight! » (330). La nature de son argument montre qu'il ne juge les deux versions du conte qu'en termes littéraires et non pour un quelconque lien avec ce qui est pour lui le monde extra-diégétique. En revanche, Harry réagit en étranger et en protagoniste de portail-quête. Habitué à associer l'ancien et le vrai, il interprète la couverture abîmée comme un signe de pureté.

Soulignons que le parti pris esthétique de l'adaptation cinématographique pour le conte va à l'encontre de la lecture historique, plutôt que littéraire, que Harry en fait. Comme on peut le voir sur les figures 1 et 2 ci-dessous, le réalisateur a opté pour un dessin d'animation et une représentation non réaliste qui fait la part belle aux ombres chinoises. Ce choix esthétique est en décalage avec les autres mises en abyme du récit, à savoir les

souvenirs conservés et visionnés dans la *pensieve*. Pour ces souvenirs, qui doivent être acceptés par le spectateur comme des événements passés mais réels, au sein de la diégèse, les réalisateurs ont fait des choix différents suivant les instances. Soit la scène est filmée avec la même qualité d'image (figure 3), soit il a été ajouté un léger flou et un filtre qui diminue la saturation des couleurs, afin d'insister sur l'ancienneté des souvenirs. Dans ces deux cas de figure, l'image reste identifiable et son degré de manipulation reste suffisamment faible pour que la véracité des événements ne soit pas mise en doute par le spectateur. La représentation stylisée du conte des trois frères exprime donc un degré de déréalisation qui rend plus difficile son interprétation comme récit historique. Dans le roman en revanche, malgré la formalité du conte de fées, le style n'est pas volontairement artificiel, ce qui facilite le choix interprétatif de Harry.[26]

Fig. 1 et 2, *Harry Potter and The Deathly Hallows, — Part 1*, 1:46:17 et 1:48:49.
Fig. 3, *Harry Potter and The Deathly Hallows, — Part 2*, 1:13:13.
Fig. 4, *Harry Potter and The Half-Blood Prince*, 0:39:56.

Ainsi, et puisque son statut d'étranger au monde fantastique le conditionne à accepter la parole du guide telle quelle,[27] sans le recul critique qu'il ne peut avoir, Harry entend le conte de façon littérale :

[26] L'utilisation de vers plutôt que de la prose, comme c'est le cas pour les discours du Choixpeau (*Sorting Hat*) aurait au contraire introduit une distance.

[27] Voir Mendlesohn : « [the protagonist is] conditioned by isolation to trust » (Mendlesohn 2008, 49).

> "Sorry," interjected Harry, "but *Death* spoke to them?"
> "It's a fairy tale, Harry!" (*The Deathly Hallows*, 330)

La violence de la réplique, point d'exclamation à l'appui, pourrait faire passer la confusion de Harry pour un syndrome autistique, une confusion du métaphorique et du littéral. Cependant, cette confusion est la base même de la *fantasy*. En tant que voyageur de l'autre côté du portail, Harry doit réapprendre ces distinctions au cas par cas, car le non rationalisme du monde magique qu'il explore ne lui offre d'autres règles que les affirmations de ces guides. Or il n'y a ici que quatre guides possibles : le père de Luna Lovegood, Ron, Hermione, et le livre lui-même. Le choix du guide fait partie des compétences fondamentales du héros de la *fantasy* de portail-quête, et Harry ne s'y trompe pas. Mr. Lovegood croit à la réalité du mythe des trois frères, mais son excentricité démesurée ne fait pas de lui un guide digne de confiance, son opinion a donc peu de poids. Le domaine de Ron en tant que guide est celui de la connaissance générale sur la société magique, plutôt que celui des arcanes ou des connaissances fantastiques académiques. Par conséquent, il connaît déjà le conte, mais son avis sur sa valeur n'est pas pertinent pour Harry. À l'opposé de Ron, Hermione fait souvent office de guide lorsqu'il s'agit de transmettre au héros des informations académiques (historiques ou « scientifiques »), son avis devrait donc avoir du poids. De plus, son interprétation de la Mort comme une allégorie de conte de fées (« it's a fairy tale! ») correspond à l'absence globale de mysticisme dans *Harry Potter*.

Cependant, Hermione n'est pas un guide à la fiabilité absolue. En tant qu'adolescente d'une part, et en tant qu'enfant de « moldus » d'autre part, elle devrait avoir le même statut que Harry dans la rhétorique du portail-quête. Par conséquent, tout au long des sept volumes, lorsqu'elle peut servir de guide, c'est uniquement pour retransmettre des informations recueillies auprès d'une source plus fiable, qui est systématiquement un livre. On comprend donc que *Les contes de Beedle le Bard* la placent dans une position paradoxale. Elle s'est déjà opposée sur des questions morales ou subjectives à des ouvrages publiés, comme avec le manuel de Défense contre les Forces du Mal d'Umbridge, qu'elle juge inepte. En revanche, elle contredit le « Conte des trois frères » sur le plan de la véracité factuelle, ce qui sape les bases de sa propre autorité. En conséquence, Harry se tourne vers le seul guide fiable restant,

un vieux livre. Ce faisant, il associe savoir ancien et savoir véridique et fait preuve de la compétence première du protagoniste de *fantasy* de portail-quête, la capacité à choisir un bon guide. C'est donc bien son positionnement particulier en tant qu'étranger au monde fantastique qui lui permet de comprendre les enjeux que représentent les reliques de la mort.

Au terme de cette étude de l'immersion, il apparaît donc que le changement de rhétorique est utilisé dans *The Lord of the Rings* et *Harry Potter* afin de contre-balancer le discours dominant — celui des guides et des classes qui détiennent le pouvoir. L'autorité du héros subit donc une diminution au profit de la communauté ou des minorités. La résistance de Harry à ce glissement signifie que les elfes de maison et les gobelins ne bénéficient pas de la même émancipation que les hobbits de la Comté.

Il y a cependant, y compris dans le cas de Harry, un réel mouvement décroissant dans la structure des œuvres étudiées ainsi que dans le renoncement multiple des héros. Les auteurs s'attachent à mettre en valeur cette trajectoire en introduisant des aperçus d'une histoire qui se déroulerait différemment.

3. *The road not taken* : visions d'une autre diégèse

Où l'on analysera les fantômes d'une histoire qui pourrait être autre

3.1. Neville et la prophétie de Schrödinger

Nous nous intéresserons maintenant à plusieurs développements possibles que le texte laisse envisager sans les exploiter pleinement, ainsi qu'aux conséquences de ces fenêtres ouvertes sur une diégèse alternative. En particulier, nous commencerons cette étude des possibles par Neville Longbottom, le héros qui aurait pu être, et par la transformation de ce parangon de souffre-douleur en héros crédible.

3.1.1. Chronique d'un souffre-douleur

3.1.1.1. Born to be bullied

Bien qu'il soit fils de sorciers réputés et élevé dans leur monde, Neville commence sa carrière à Hogwarts aussi bas que possible dans l'échelle sociale des élèves.[1] Sa description lors de sa première rencontre avec Harry le désigne déjà comme futur paria :

> [T]he round-faced boy Harry had passed on platform nine and three-quarters came in. He looked tearful.
> "Sorry," he said, "but have you seen a toad at all?"
> When they shook their heads, he wailed. (*The Philosopher's Stone*, 115-6)

Le visage rond, typique de l'enfance, s'associe à son caractère trop émotif (« tearful », « wailed ») pour dresser un portrait vulnérable. Son animal de compagnie, le crapaud, fait partie intégrante de cet ensemble. Non content d'être une source de problèmes (il a disparu), il est en outre dénué de pouvoirs magiques ou d'utilité.[2] De plus, il a été identifié d'emblée par Hagrid, le guide de Harry, comme un animal démodé et donc comme une source de moquerie : « Tell yeh what, I'll get yer animal. Not a toad, toads went outta fashion years ago, yeh'd be laughed at » (*The Philosopher's Stone*, 92). Cette information a été fournie au lecteur dans un chapitre précédent, il est donc nécessaire de la réactiver, ce que le nouvel ami de Harry s'empresse de faire : « "Don't know why he's so bothered," said Ron. "If I'd brought a toad I'd lose it as quick as I could. Mind you, I brought Scabbers, so I can't

[1] Il faut noter cependant que le personnel non enseignant, à savoir Hagrid le garde-chasse et Flich le concierge, qui n'ont respectivement que peu et pas de pouvoir magique, se situe par bien des aspects en-dessous des élèves.

[2] C'est également le cas du rat de Ron, Scabbers, mais pas de la chouette de Harry, Hedwig, qui a une intelligence sur-développée et qui peut transmettre du courrier sur de longues distances. Ce n'est que dans *The Prisoner of Azkaban*, que l'on apprend que Scabbers est en réalité un *animagus*, un sorcier ayant la faculté de se transformer en animal.

talk" » (*The Philosopher's Stone*, 116). Les modalités de cette réactivation sont hautement significatives. En effet, ce premier tome de la série suit la rhétorique de la *fantasy* de portail-quête, ce qui signifie que Harry n'a pas les connaissances nécessaires pour déterminer, parmi les scénarios communs sur les sorciers, lesquels s'appliquent à la société de Hogwarts. Par conséquent, l'information ne peut venir que d'un guide, et son degré de validité est directement proportionnel à la confiance accordée à celui-ci. Puisque Ron est le premier enfant sorcier avec qui Harry a des contacts amicaux, son statut de guide est renforcé par le désir du héros d'être intégré. Ainsi, il ne remet en cause ni la connotation péjorative du crapaud, ni la subjectivité de son nouvel ami.[3] De plus, Ron reconnaît librement ne pas être lui-même un parangon de popularité tout en prévenant les accusations de moquerie (« I can't talk »). Ainsi l'auteur évite l'activation de scénarios communs sur le harcèlement scolaire, ce qui permet à Ron de conserver son capital de sympathie auprès du lecteur, tandis que s'affirme simultanément une hiérarchie : Neville sera le souffre-douleur plutôt que Ron. La différence de traitement est confirmée par la suite du texte, puisque ce crapaud est le signe distinctif de Neville dans les pages qui suivent, jusqu'à en devenir un épithète homérique : « Neville the toadless boy » (119), « Neville, the boy who kept losing his toad » (123), « Neville Longbottom, the boy who kept losing his toad » (132). Même si ce traitement prend fin avec son acceptation au sein des Gryffindors, il est relayé par d'autres signes de stigmatisation, au premier chef desquels sa maladresse physique, qui se remarque en cours (« Neville had somehow managed to melt Seamus's cauldron into a twisted blob », 152), mais également sur le plan purement psychomoteur (« Neville managed to have an extraordinary number of accidents even with both feet on the ground », 158). Pis encore, sa quasi impotence magique remet en question sa présence même à l'école (« the family thought I was all-Muggle for ages […] they thought I might not be magic enough to come [to Hogwarts] », 137-8).[4] Par conséquent et en toute logique, Neville souffre d'une relative

[3] On pourrait faire remarquer que les informations fournies par Hagrid ne sont jamais mises en doute non plus et argumenter qu'à ce stade du récit, son capital de confiance est supérieur à celui de Ron. Ce serait oublier un élément clef du problème qui nous concerne, Hagrid est un adulte. Par conséquent il n'a pas la même autorité que Ron, un adolescent, pour déterminer ce qui est — pour utiliser le terme idoine — *cool* ou pas.

[4] Voir également : « Neville's [flying broom] hadn't moved at all » (*The Philosopher's Stone*, 160).

isolation sociale à Hogwarts.[5] En effet, même si les garçons de sa promotion dans la maison Gryffindor ne le chahutent pas, ils se divisent en paires (Harry et Ron, Seamus et Dean)[6] qui laissent Neville sans ami intime. Ainsi, il correspond à l'archétype du souffre-douleur de par son « état d'infériorité (intellectuelle, physique, sociale) » (Chauvaud 2012, 11). La construction d'un personnage aux handicaps aussi stéréotypés, au sein même de la maison Gryffindor, renforce l'attente, et même le désir, d'une croissance. À la fin de la lecture du premier tome, le lecteur attentif peut déjà déceler dans la structure de *Harry Potter* un goût pour les renversements, illustré par Snape et Quirrel-Voldemort. Comme l'a très bien identifié Orson Scott Card, les leurres (*red herring*) — qui permettent un renversement subséquent — servent à la fois l'intrigue superficielle (les enquêtes de Harry et ses amis) et la construction des personnages : « Born at first to be little more than a convenient obstacle and a red herring, [Snape] graduates to become the center of moral ambiguity » (*The Great Snape Debate : Innocence*, 53). Il nous semble cependant que le rôle de Snape est en germe dès le premier tome et qu'il n'est que l'exemple le plus abouti d'une stratégie de construction des personnages qui touche à des degrés divers la plupart d'entre eux, dont Neville, d'abord présentés comme des stéréotypes.[7]

Or celui-ci est un cas typique de souffre-douleur. Contrairement à Hermione, qui souffre pourtant de désavantages comparables, il ne compense pas son manque de charisme par une quelconque excellence académique. En effet, Hermione est décrite, elle aussi, en termes peu flatteurs, dès sa rencontre avec Ron et Harry (« She had a bossy sort of voice, lots of bushy brown hair, and rather large front teeth », *The Philosopher's Stone*, 116). De plus, sans être particulièrement maladroite, elle révèle des difficultés dans le cours qui se rapproche le plus de l'éducation physique, le vol en balai, précisément parce que cette activité

---

[5] Cette isolation doit être nuancée. En effet, en dehors du cadre scolaire, Neville bénéficie d'un réseau familial (contrairement aux enfants de « moldus » ou même à Harry) et même d'une certaine notoriété héritée de ses parents, populaires en leur temps (« The Longbottoms were very popular », *The Goblet of Fire*, 523) et martyrs de la première guerre contre Voldemort. Le professeur qui aime à s'entourer d'élèves à haut potentiel académique ou social, Slughorn, ne s'y trompe pas qui l'invite à la première réunion de son club très fermé (*The Half-Blood Prince*, 136).

[6] Sur l'amitié de Seamus et Dean, voir par exemple *The Goblet of Fire*, 76 : « His best friend ».

[7] Outre Neville et Snape, mentionnons pêle-mêle Percy et Molly Weasley, Draco Malfoy et ses parents, Dudley Dursley et sa mère, et bien sûr James Potter, parmi les cas les plus évidents. Même le personnage de Dumbledore devient plus complexe avec les révélations sur sa jeunesse et l'apparition de son frère. Les personnages réellement mineurs ne sont en revanche pas affectés par ces renversements (on pense à Crabbe et Goyle, les laquais de Draco Malfoy).

ne relève pas de son domaine, le savoir académique : « Hermione Granger was almost as nervous about flying as Neville was. This was something you couldn't learn by heart out of a book — not that she hadn't tried » (158). La comparaison avec Neville est ici éloquente et s'associe à une moquerie envers son amour de la théorie livresque. En revanche, plus que son aspect ou son manque de talent physique, ce sont sa participation et sa réussite en classe qui sont à l'origine de son exclusion sociale,[8] tandis qu'à la maladresse chronique de Neville et à son faible pouvoir inné, s'ajoute une mémoire défaillante. Dès le deuxième tome, cet obstacle de taille pour l'accès au savoir remplace la mention du crapaud comme nouvelle façon de le présenter : « Neville was a round-faced and accident-prone boy with the worst memory of anyone Harry had ever met » (*The Chamber of Secrets*, 96). La répétition des mêmes termes presque mot pour mot au début de *The Prisoner of Azkaban* (« Neville Longbottom, a round-faced, forgetful boy », 96) et *The Goblet of Fire* (« Neville Longbottom, a round-faced, extremely forgetful boy », 149) donne un aspect figé et stéréotypé à cette description qui souligne encore l'insignifiance de Neville.[9]

Encore une fois, la comparaison avec Ron est révélatrice. Lors de leur première rencontre, celui-ci est présenté comme un garçon tout en longueur (« He was tall, thin, and gangling, with freckles, big hands and feet, a long nose », *The Philosopher's Stone*, 104), et seule la mention des taches de rousseur vient rappeler que, quelques pages plus tôt, les Weasley ont été décrits collectivement comme étant roux (« all with flaming red hair », 103). Mais, alors que sa description dans *The Chamber of Secret* regroupe et condense sensiblement les mêmes éléments (« a freckled-faced, red-haired, long-nosed someone » (30), elle n'intervient pas lors de la première mention de Ron dans ce tome, qui est d'abord rappelé à la mémoire du lecteur en tant que meilleur ami de Harry. De même, dans *The Prisoner of Azkaban*, les caractéristiques premières de Ron sont l'amitié qui l'unit à Harry et son appartenance complète au monde magique. Plus tard, sa description physique inclut bien les

[8] Voir par exemple : « "Oh, well done!" cried Professor Flitwick, clapping. "Everyone see here, Miss Granger's done it!" Ron was in a very bad mood by the end of the class. "It's no wonder no one can stand her," he said to Harry. […] "She must've noticed she's got no friends" » (*The Philosopher's Stone*, 187).

[9] On pourrait aussi citer à titre d'exemple le cadeau que lui envoie sa grand-mère lors de sa première année à Hogwarts : « "It's a Remembrall!" he explained. "Gran knows I forget things — this tells you if there's something you've forgotten to do." […] Neville was trying to remember *what* he'd forgotten… » (je souligne, *The Philosopher's Stone*, 159). On remarque que le passage est saturé par la répétition de l'antiphrase « remember » / « forget ».

inévitables traits saillants que sont ses cheveux et sa taille (le nez n'est plus mentionné), mais outre la hiérarchie chronologique, il est important de noter que le narrateur s'intéresse à d'autres facettes du personnage : culturelle (sa méconnaissance du monde « moldu ») ou affective (le rat *Scabbers* est en évidence sur la photo du *Daily Prophet*, ce qui s'avérera être une clef de l'intrigue).

Ce n'est que dans *The Order of the Phoenix* que le narrateur abandonne la présentation systématique des camarades de Harry, mais le visage poupin et la mémoire désastreuse de Neville restent ses signes distinctifs (*The Order of the Phœnix*, 168-9). Il est important de noter que sa description se limite à ces deux caractéristiques, sans aucune mention de ses qualités, qu'elles soient scolaires (il excelle en botanique) ou morales. Dans *The Chamber of Secrets*, la description se fait *via* une focalisation interne sur Harry, mais dans les deux volumes suivants, elle se veut objective, et la description physique est mise sur le même plan que la défaillance mentale, sans commentaire ni comparaison. En effet, si Neville est souvent victime du harcèlement de Draco Malfoy ou Severus Snape, le processus de dépréciation qui l'affecte est plus vaste.

3.1.1.2. Un vaste réseau de dépréciation

La représentation péjorative de Neville dépasse largement le cadre des antagonistes et même du narrateur extra-diégétique, comme le révèle le passage suivant :

> "Longbottom, kindly do not reveal that you can't even perform a simple Switching Spell in front of anyone from Durmstrang!" Professor McGonagall barked at the end of one particularly difficult lesson, during which Neville had accidentally transplanted his own ears onto a cactus. (*The Goblet of Fire*, 208)

Bien que l'appréciation que Minerva McGonagall fait de la tâche (« simple ») soit contredite par le narrateur (« one particularly difficult lesson »), ce professeur est globalement un personnage positif, sans l'ambiguïté morale de Snape. Son commentaire désobligeant vient donc renforcer toutes les remarques cruelles et parfois injustes que le professeur de potions a pu faire. De plus, l'auteur met en place le contexte de telle sorte que les événements objectifs donnent une vision grotesque de Neville : son oreille est transplantée sur un cactus. On assiste à un renversement des scénarios intertextuels classiques où c'est le corps humain qui acquiert des attributs végétaux, avec pour conséquence un effet plus grotesque qu'inquiétant.[10] Ce renversement renforce le comique de situation qui naît des scénarios communs associés au cactus. En effet, la présence dans la même phrase du cactus et d'une partie du corps humain active l'idée de douleur,[11] alors même qu'aucune référence explicite n'y est faite et que le lecteur ne dispose pas d'informations suffisantes sur la magie pour faire cette inférence — l'écart fantastique est trop important dans cette situation pour déterminer si un membre séparé du corps continue à transmettre la douleur ou même si, faisant partie du cactus, l'oreille est blessée par ses propres épines. On comprend donc que la vision de Neville en tant que personnage grotesque n'est pas aussi objective qu'elle le paraît et que le lecteur est le complice involontaire des moqueries qu'il subit.

---

[10] Outre les métamorphoses de la mythologie greco-romaine (on pense à Daphné et Narcisse chez Ovide), on trouve des passages à l'état végétal dans la *fantasy* contemporaine : le guide d'Auberon qui prend littéralement racine en pleine marche dans *Little, Big* de Crowley (519), ou la métamorphose *post-portem* des *porquinhos* dans *Speaker for the Dead* d'Orson Scott Card. On trouve également des transformations partielles, plus inquiétantes, telles que les *cactae* de China Miéville (*The Scar*, 368) qui ont de la sève dans les veines, ou la feuille qui masque le visage de Martin Chatwin dans *The Magicians* (Lev Grossman). Les exemples abondent dans la bande dessinée, nous ne citerons que deux personnages devenus hybrides sous la plume de Neil Gaiman, Poison Ivy et Black Orchid.

[11] On évoquera également les effets synesthésiques du peyotl (qui appartient aux *cactaceae*), utilisé dans les rites amérindiens, mais on assiste encore une fois à un renversement puisqu'à la quête de vision, se substitue une perte de l'audition. Sur les effets du peyotl et ses rites, voir LaBarre 1979.

Ainsi, il apparaît clairement que la situation de Neville, bien que grossièrement similaire à celle de Harry, est en réalité bien pire. On a vu en effet que le héros est représenté comme faible de manière à créer l'attente d'une croissance ultérieure. Or Neville commence sa carrière de bien plus bas, et chaque étape de sa croissance, au cours des six premiers tomes, conforte sa position subalterne vis-à-vis de ses camarades en général et de Harry en particulier. À ce titre, et malgré le discours de Dumbledore qui déclare qu'il faut tout autant de courage pour tenir tête à ses amis qu'à ses ennemis (*The Philosopher's Stone*, 329) la mathématique froide des points attribués à la fin de la première année est éloquente : cinquante pour Ron et Hermione, soixante pour Harry et dix seulement pour Neville. Il est important de préciser le contexte qui a motivé cette récompense. Alors que le trio de protagonistes quitte le dortoir de façon clandestine pour affronter Voldemort, Neville cherche à s'y opposer au nom du respect des règles, et Hermione l'immobilise avec un sort. Le contraste entre l'attitude de Neville qui se prépare résolument à se battre à mains nues[12] et l'aisance avec laquelle Hermione le maîtrise[13] souligne son impuissance. Plus que l'impuissance même, c'est sa représentation qui importe ici, car alors qu'un héroïsme tragique se nourrirait de l'affrontement inégal et voué à l'échec, le ton de la scène est léger, voire burlesque :

> "We had to, Neville, no time to explain," said Harry.
> "You'll understand later, Neville," said Ron as they stepped over him. (*The Philosopher's Stone*, 294)

Tandis que la nonchalance de ses amis contribue à éclipser les scénarios de magie noire (on comprend qu'il n'y aura pas de séquelles), le manque d'information dont souffre Neville est mis en évidence par leurs commentaires. Les marqueurs temporels « no time » et « later » le maintiennent dans un état de handicap cognitif qui ne lui laisse pas la chance de faire un choix avisé. Ainsi, malgré son sursaut de courage, son échec reste préférable à son succès.

---

[12] À l'ambiguïté initiale sur le mode d'affrontement (« I'll fight you »), succède un vocabulaire de plus en plus précis : « try and hit me », puis « raising his fists » (*The Philosopher's Stone*, 293-4).

[13] Elle prend en effet le temps de s'excuser avant même de brandir sa baguette, ce qui signale au lecteur son contrôle total de la situation : « "Neville," she said, "I'm really, really sorry about this." She raised her wand » (*The Philosopher's Stone*, 294).

Dans ces conditions, et étant donnés les enjeux, le lecteur interprète les dix points octroyés par Dumbledore comme un lot de consolation — c'est le sentiment qui est récompensé et non le résultat ou même l'intention. Le premier tome se termine donc sur une croissance de Neville (le souffre-douleur apprend à tenir tête à ses opposants) et sur une gloire partagée, due principalement à l'ordre dans lequel Dumbledore annonce les points. En effet, celui-ci annonce premièrement les points du trio héroïque, ce qui amène Gryffindor à égalité avec Slytherin pour la Coupe des Maisons. Ce n'est qu'après une pause théâtrale qu'il attribue les points à Neville. Malgré l'arbitraire de cette chronologie, le scénario activé est celui du dernier but qui permet de remporter un match au score trop serré. C'est donc Neville qui disparaît sous les acclamations de ses camarades et non pas Harry (qui a remporté six fois plus de points) : « Harry, Ron, and Hermione stood up to yell and cheer as Neville, white with shock, disappeared under a pile of people hugging him » (*The Philosopher's Stone*, 329). L'ironie pointe subtilement derrière le verbe *to disappear*, hyperbole visuelle ici, mais aussi élément classique des tours de magie que Neville serait bien en peine de réaliser. Cette ironie rappelle que malgré ces quelques éléments de croissance, la position de Neville relative aux autres n'a pas changé. Soulignons en outre que cette infériorité n'est pas uniquement en rapport avec le trio de protagonistes, mais bien avec un groupe plus large (les Gryffindors, voire l'ensemble des élèves). En effet, et comme le précise le narrateur avec une certaine condescendance, ces points constituent sa seule contribution à la Coupe des Maisons : « he had never won so much as a point for Gryffindor before » (*The Philosopher's Stone*, 329). Il faut attendre le cinquième tome pour que cet état des choses commence à changer.

3.1.1.3. Dans l'ombre de Harry

L'évasion des prisonniers d'Azkaban dans *The Order of the Phœnix* est le déclencheur d'un changement majeur chez Neville. Comme chez Harry, le traumatisme familial joue un rôle important dans ce processus, mais alors que tout le monde attend de grandes choses de Harry depuis sa première rencontre avec Voldemort,[14] on a vu que les attentes du lecteur à l'égard de Neville n'étaient pas aussi hautes, et que celles de ses pairs étaient presque inexistantes. Sa croissance subite provoque donc un sentiment différent, une surprise forte :

> The news of his parents' attackers' escape had wrought a strange and even slightly alarming change in him. […] In fact, Neville barely spoke during the D. A. meetings any more, but worked relentlessly on every new jinx and counter-curse Harry taught them, his plump face screwed up in concentration, apparently indifferent to injuries or accidents and working harder than anyone else in the room. He was improving so fast it was quite unnerving and when Harry taught them the Shield Charm — a means of deflecting minor jinxes so that they rebounded upon the attacker — only Hermione mastered the charm faster than Neville. (*The Order of the Phœnix*, 488)

La progression des adverbes se rapportant au champ lexical du choc (« slightly alarming », puis « quite unnerving ») montre ce que ce changement a de radical pour les amis de Neville, comme si l'ordre naturel des choses était bouleversé. On trouve encore des traces de ce bouleversement dans le physique de Neville, puisque le soupçon de mollesse qu'entraîne son visage joufflu est nié par sa résistance à la douleur (« indifferent to injuries or accidents »). De plus, la comparaison avec Hermione s'appuie sur la construction ancienne et jamais démentie de celle-ci comme élève modèle, afin de placer Neville dans le domaine neuf de l'excellence académique. Cependant le changement n'est pas, à ce stade, aussi radical que les louanges ouvertes pourraient le laisser penser. En effet, ce passage est décrit à travers la focalisation de Harry, qui n'entre pas en compétition pour le rôle du meilleur élève de la classe puisqu'il en est le professeur. La présentation de Neville comme apprenti héros s'inscrit donc dans un paradigme où Harry est structurellement supérieur. Le parallèle avec *The Prisoner of Azkaban*, où Harry cherche à se venger d'un autre évadé, Sirius,

[14] Il s'agit bien ici de sa première rencontre, en tant que très jeune enfant, entièrement passif, et non pas de sa première confrontation en tant qu'agent, à Hogwarts.

officiellement responsable de la mort de ses parents, ne fait que souligner les deux ans de retard de Neville sur Harry.[15]

L'expédition au Ministère de la Magie et l'affrontement qui s'en suit avec les *Death Eaters* sont le couronnement de cette évolution. En effet, après la mise hors combat de Ginny, Luna, Ron et Hermione, c'est Neville qui est le dernier à tenir tête aux serviteurs de Voldemort aux côtés de Harry. Cependant, la nature et la représentation des blessures de Neville sont symptomatiques d'une hiérarchie en continuité avec l'organisation de l'Armée de Dumbledore. En effet, le nez cassé de Neville, loin d'être une représentation sanglante mais superficielle de la valeur guerrière, comme l'est celui de Harry au début de *The Half-Blood Prince* (155), devient une cause de handicap linguistique :

> "STUBEFY!" shouted Neville wheeling around and waving Hermione's wand at the oncoming Death Eaters, "STUBEFY, STUBEFY!"
> But nothing happened. (*The Order of the Phœnix*, 704)

Dans un monde où la bonne diction est indissociable du succès d'un sort, l'impossibilité de prononcer les incantations correctement est plus débilitante qu'une jambe cassée,[16] ce que souligne l'opposition entre, d'une part, les verbes dénotant une virtuosité physique (« **w**heeling around » et « **w**aving [a] **w**and » qui unissent par allitération en /w/ le corps et l'outil) et d'autre part, le résultat final (« nothing happened »). Ainsi, en dépit de ses progrès, le pouvoir de Neville se trouve sapé par l'impossibilité de l'exprimer. Ce flou sylleptique qui confond volontairement le mot et l'acte est typique de la *fantasy*, mais il prend une dimension supplémentaire chez Rowling. En effet, le choix d'une déformation mimétique de l'orthographe (« stubefy » au lieu de *stupefy*) nuit à la dignité de Neville et lui confère un aspect presque grotesque, car malgré le sérieux de la situation, le langage, lui, ne l'est pas, et

---

[15] Le parallèle structurel va plus loin. Dans le cas de Harry, le sort de ses parents et le coupable sont de notoriété publique : c'est Voldemort qui les a assassinés. Mais outre les détails de leur trahison par leur ami (auquel Harry va être confronté), *The Prisoner of Azkaban* offre une vision directe du meurtre même, *via* l'influence des *dementors*. De la même façon, on sait depuis le premier tome que Neville est *de facto* orphelin, et Harry apprend en quatrième année que ses parents ont été torturés jusqu'à la folie. Mais c'est le cinquième tome qui introduit des détails, d'une part la confrontation avec Bellatrix Lestrange, coupable sadique et sans remords, et d'autre part la vision directe des conséquences de son acte, puisque Harry, Ron et Hermione rencontrent les parents de Neville à l'hôpital.

[16] En comparaison, à la fin de *The Goblet of Fire,* lorsque Harry affronte Voldemort, sa jambe cassée le ralentit, mais il est clair que la source de son pouvoir magique n'est pas affectée.

le comique l'y dispute à l'angoisse.[17] Bien que le langage n'ait pas chez Rowling la même connotation esthético-morale que chez Tolkien, sa valeur n'est pas uniquement comique.[18] En effet, de par son handicap linguistique, Neville rejoint les rangs des personnages dont le sociolecte est retranscrit graphiquement et qui ont en commun de cumuler invariablement une classe sociale basse et un pouvoir magique faible. Ainsi Charbonniaud déclare qu'il « peut parfois être difficile de déterminer si l'usage de l'*eye dialect* transcrit une prononciation atypique ou le manque d'instruction du locuteur » (Charbonniaud 2012, 117). Mendlesohn aborde elle aussi le cas de Hagrid :

> For no apparent reason, Hagrid speaks with an accent rather more than a few social notches below that of his school-mates, his ex-school mates, and the teachers around whom he has spent over twenty-five years. (Mendelsohn 2001, pas de pagination).

Outre Hagrid, on pourrait citer également Mundungus Fletcher, le voleur, ou Stan Shumpike, le conducteur du *Knight Bus*. En revanche, il convient de les distinguer des étrangers, telle Madame Maxime ou, dans une certaine mesure, Karkaroff, Krum et Fleur Delacour. En effet, malgré leur dimension comique indubitable, ces personnages sont signalés pour leur pouvoir et leur position d'autorité (directeurs d'école et champions du *Triwizard Tournament*). Néanmoins, la révision de leur représentation montre à quel point le langage est important chez Rowling : Karkaroff est décrit par ses élèves comme un incompétent (*The Goblet of Fire*, 628), Fleur est méprisée par sa belle-famille (*The Half-Blood Prince*, tout le chapitre 5), et Krum devient ridicule lorsqu'il tente de capitaliser sa célébrité pour séduire les invitées du mariage (*The Deathly Hallows*, 126). Tous ces exemples de déformations langagières concourent à montrer que, loin de lui conférer une aura guerrière, la blessure au nez de Neville sape les bases nécessaires au développement de son autorité charismatique.

---

[17] Comparer les définitions du grotesque littéraire que donnent Vaugelas et Véronique Klauber. Dans ses *Remarques sur la langue française* Vaugelas déclare ainsi : « parler bas et petit sur les sujets les plus sérieux du monde » (cité dans *Le dictionnaire du littéraire*, ed. Paul Aron *et al.* Paris, PUF, 2006, 265). La définition de Klauber, plus récente, a le mérite d'insister explicitement sur le mélange du comique et du mal-être, puisqu'elle parle de : « rire transformé en grimace sous la pression de l'angoisse ou du malaise » (« Grotesque, littérature », *Encyclopædia Universalis*).

[18] On évitera tout de même les simplifications outrancières et on précisera avec Brian Attebery qu'il ne s'agit pas pour Tolkien de définir le mal en termes linguistiques mais d'avertir le lecteur de la présence du mal (« this equation is a rhetorical device to alert the reader to the presence of evil, not an attempt to define evil linguistically » Attebery 1992, 22).

La mise en scène de son impuissance préfigure le calvaire de Harry dans *The Deathly Hallows*, dont elle contient les éléments distinctifs. Dans les deux cas, le personnage est à la merci de plusieurs *Death Eaters* qui le torturent à l'aide du sortilège *Cruciatus* avec un plaisir ostentatoire.[19] Le champ lexical de la joie est donc paradoxalement très présent, avec des nuances correspondant à la représentation de chaque personnage. Le verbe générique « laughed » (705), appliqué au groupe, laisse donc la place à « sneered » qui montre l'attitude hautaine de Malfoy père (705), et au sourire mauvais de Bellatrix (« a truly evil smile lit her gaunt face », 706).[20] En dépit de ces similarités fortes, il y a deux différences fondamentales entre cette scène et le calvaire de Harry. Tout d'abord, Neville n'est pas seul, puisque son ami est présent et que celui-ci conserve son pouvoir actif et décisionnel, dont la baguette et la prophétie qu'il tient en main sont des métonymies. Ainsi, et alors même que les autres membres de l'Armée de Dumbledore ont été mis hors combat avant lui, la position de Neville est jugée en comparaison avec celle de Harry, de telle sorte qu'une dichotomie actif-passif s'impose comme schéma interprétatif de leur duo. En outre, leur attitude est radicalement différente. On a vu que dans *The Deathly Hallows*, Harry choisit de se rendre et opte pour l'inaction lorsqu'il est la cible du *Cruciatus*, ce qui correspond à la prise de conscience de son rôle décroissant. Neville en revanche se débat avec une énergie violente née plus de son désir de vengeance que d'un quelconque désespoir. La répétition du verbe « roared » en conjonction avec les verbes de mouvement « kicking and writhing » (*The Order of the Phœnix*, 706) active des scénarios communs liés aux animaux acculés et souligne ce que cette réaction a de naturel, de viscéral, là où l'attitude de Harry sera raisonnée. On comprend donc que Neville ne nie aucunement son désir de puissance, il cherche à arriver à ses fins par la surenchère, mais parce que ses efforts restent vains, il est condamné à subir ce que Harry embrassera deux ans plus tard. Ainsi, le passage renforce la dichotomie qui fait de lui celui qui subit et de Harry celui qui agit.

---

[19] Le Sortilège Impardonnable lui est administré par le bourreau de ses parents, Bellatrix Lestrange, de la même façon que Harry sera torturé par celui qui a tué ses parents, Voldemort en personne.

[20] On notera d'ailleurs la gradation des termes qui la qualifient tandis qu'elle se délecte de son crime à venir : « She looked transported, alive with excitement ». Le contraste entre l'adjectif « alive » et le danger de mort qui pèse sur Neville souligne la démence sadique de Bellatrix.

Il apparaît donc que malgré une croissance rapide et réelle dans *The Order of the Phœnix*, le pouvoir de Neville n'est pas jugé dans l'absolu mais en comparaison avec celui de son ami de telle sorte qu'il reste constamment dans l'ombre de Harry. Par conséquent, la construction originale de Neville comme personnage dénué de charisme et d'autorité n'est pas remise en cause, et la possibilité même d'une croissance dans ce domaine est volontairement oubliée.

Ainsi, lorsqu'on apprend à la fin du cinquième tome que la prophétie de Sybill Trelawney aurait pu faire référence à lui tout aussi bien qu'à Harry, tous les éléments sont réunis, et fermement ancrés dans la construction mentale du lecteur, pour que l'ambiguïté soit levée en faveur de ce dernier.

> "Then — it might not be me?" said Harry
> "I am afraid," said Dumbledore slowly, looking as though every word cost him a great effort, "that there is no doubt that it is you."
> "But you said — Neville was born at the end of July, too — and his mum and dad—"
> "You are forgetting the next part of the prophecy, the final identifying feature of the boy who could vanquish Voldemort... Voldemort himself would mark him as his equal. And so he did, Harry. He chose you, not Neville. He gave you the scar that has proved both blessing and curse." (*The Order of the Phœnix*, 742)

Comme on le voit, l'ouverture épistémique de l'auxiliaire modal *might* (au demeurant déjà faible) est immédiatement niée de façon irrévocable par Dumbledore (« there is no doubt »). Les arguments du directeur semblent logiques ; même si Neville se conforme aux premiers critères (« Neville was born at the end of July, too — and his mum and dad—" »), le dernier signe distinctif de l'élu prophétique correspond uniquement à Harry. Le directeur expose son cas méthodiquement, en rappelant d'abord la prédiction (« Voldemort himself *would* mark him as his equal », je souligne), puis les faits avérés (« And so he *did* », je souligne). Il y a bien sûr une forte part d'auto-réalisation dans cette prophétie, puisque Voldemort n'agit qu'après qu'elle lui est rapportée. Cependant, il n'est pas possible de mettre en doute la conclusion de Dumbledore. Outre son statut de guide infaillible (qui ne sera remis en question que lors des grands renversements du dernier tome),[21] on a montré comment la

[21] Claudia Fenske note la différence profonde entre *The Deathly Hallows* et les autres tomes, au niveau de la structure (Fenske 2008, 62), mais aussi du style et de la narration (63), avec en particulier l'absence d'intrigue secondaire. Voir aussi Isabelle Cani : « le mouvement du cycle [consiste] à remettre en cause les oppositions premières » (Isabelle Cani 2007, 228).

création du personnage de Neville a fait disparaître depuis longtemps la possibilité de voir en lui peut-être pas un héros mais le héros.

Néanmoins, cette prophétie ouvre une fenêtre sur une autre réalité où Voldemort aurait ciblé Neville. Harry insiste d'ailleurs sur cette éventualité, bien qu'il la considère comme définitivement close : « Had Voldemort chosen Neville, it would be Neville sitting opposite Harry bearing the lightning-shaped scar and the weight of the prophecy... Or would it? » (*The Half-Blood Prince*, 133). L'utilisation des valeurs déréalisantes de *HAD* et *WOULD* indique clairement que pour Harry, les dés sont jetés, le choix de Voldemort a fait de lui l'Élu et de Neville, une simple possibilité avortée.

L'originalité de Rowling consiste à prendre cette possibilité et à l'exploiter afin d'exposer une histoire parallèle, celle d'un héros qui tiendrait les promesses de croissance de Harry.

3.1.2. Naissance d'un héros

3.1.2.1. Une transformation physique

Dans leur article « Causation, Prophetic Visions, and the Free Will Question in Harry Potter », Patricia Donaher et James M. Okapal suggèrent comme interprétation que la prophétie de Trelawney fait référence à trois personnes à la fois : Harry, Neville et Snape (Donaher et Okapal, 53).[22] Nous ne développerons pas le cas de Snape, dont le statut prophétique n'est activé par aucun personnage, mais nous pouvons dire que l'évolution de Neville dans le dernier tome semble confirmer qu'il est lui aussi l'Élu. On a ainsi en quelque sorte une prophétie de Schrödinger : de la même façon que le célèbre chat est à la fois vivant et mort, l'Élu est à la fois Harry et Neville.[23] Il y a donc un véritable renversement, puisque ce qui devrait être un parangon de déterminisme, la prophétie, devient une illustration du principe d'incertitude central en physique quantique.[24] Le départ de Harry de Hogwarts dans *The Deathly Hallows* laisse en effet le champ libre à Neville pour développer son potentiel charismatique. Ainsi, précisément parce qu'il se situe en marge de l'intrigue principale dominée par Harry, le personnage tel que le lecteur le retrouve au chapitre 28 doit être réinterprété et réévalué individuellement, et non plus en comparaison avec son ami comme c'était le cas précédemment. La retenue du narrateur devant l'utilisation de son nom indique bien qu'il s'agit d'un personnage fondamentalement neuf, comme on le voit dans ce passage :

> But there was somebody else with her now, someone taller than she was, who was limping along, looking excited. His hair was longer than Harry had ever seen. He appeared and torn. Larger and larger the two figures grew, until only their heads and

---

[22] Malgré son rôle certain dans la défaite de Voldemort, l'inclusion de Snape dans la prophétie peut sembler exagérée. L'argumentation de Donaher et Okapal s'appuie sur le premier élément de la prophétie (« The one with the power to defeat the Dark Lord approaches ») puisque Snape est effectivement en train d'approcher au moment où Trelawney énonce sa prédiction. Patricia Donaher et James M. Okapal, 47-62.

[23] Rappelons que le Chat de Schrödinger fait référence à une « expérience de pensée » (*thought experiment*) du physicien Erwin Schrödinger en 1935. Le chat est enfermé dans une boîte avec une fiole de poison qui se brisera si un atome radioactif se désintègre. Tant que la boîte reste fermée, la mécanique quantique considère que l'atome est à la fois intact et désintégré (on parle alors d'états superposés). La conséquence, que Schrödinger considérait « ridicule », est que le chat est à la fois vivant et mort, jusqu'à l'ouverture de la boîte. Cette expérience de pensée est devenue un trope de la *fantasy* en tant que justification d'une théorie des univers superposés. Jeremy Bernstein, « Erwin Schrödinger », *Encylopædia Britannica*, 2017.

[24] Il convient cependant de noter que ce cas n'est pas si rare dans le domaine de la *fantasy*. Dans *Dune* et *Dune Messiah* (Frank Herbert) le protagoniste est le *Kwisatz Haderach,* résultat d'un long programme de sélection génétique, mais on apprend que sa sœur également, dans la mesure où elle dispose des mêmes pouvoirs. De même dans *The Tales of Alvin Maker* (O. S. Card), Alvin est un Faiseur car il est le septième fils d'un septième fils, mais c'est aussi le cas de son petit frère, né après la mort de l'aîné de la fratrie. Dans ces deux romans comme dans *Harry Potter*, ce sont les choix et le parcours des protagonistes qui font la différence, et non leur potentiel.

> shoulders filled the portrait. […] And our of it, his hair overgrown, his face cut, his robes ripped, clambered the real Neville Longbottom. (*The Deathly Hallows*, 459)

Ainsi lorsque Neville apparaît dans le tableau d'Ariana, les pronoms masculins « he » et « his » ne renvoient qu'à des référents indéfinis tels que « somebody, » « someone » et « the two figues » (*The Deathly Hallows*, 459). Il est intéressant de noter que l'utilisation de la focalisation interne sur Harry révèle que celui-ci reconnaît la personne qui approche (« His hair was longer than Harry had ever seen », 459). L'imprécision référentielle n'est donc pas le signe d'une incertitude visuelle, mais bien de la réticence cognitive du personnage focalisateur, qui refuse d'admettre qu'il s'agit du même Neville. On remarquera que cette distinction entre incertitude visuelle et réticence cognitive est difficilement adaptable à l'écran.

Dans le film *Harry Potter and The Deathly Hallows — Part 2*, la caméra cadre Harry, Hermione et Ron devant le tableau, qui se demandent à voix haute « Who's that with her [Ariana]? » (fig. 1). Dès que le tableau s'entrouvre (fi. 2), la caméra effectue un contrechamp (fig. 3) de manière que Neville reste hors-champ jusqu'à sa descente du tunnel (fig. 4). Le défaut de perception visuelle se substitue donc au doute cognitif lors du changement de mode sémiotique.

Fig. 1-4, *Harry Potter and The Deathly Hallows — Part 2*, 0:29:50 - 0:30:05.

De plus, dans le roman, le trait qui caractérise les descriptions de Neville dans les tomes précédents, son visage joufflu, n'est pas mentionné.[25] En lieu et place de celui-ci, on

[25] Un autre de ses signes distinctifs, son crapaud Trevor, est mentionné pour la dernière fois au début de leur sixième année (*The Half-Blood Prince*, 133).

trouve un champ lexical dense de la coupure avec les adjectifs « torn », « cut », et « ripped » (459), qui viennent activer la notion de violence physique immédiate.[26] À peine pourrait-on retrouver dans le verbe « to clamber » (459) quelques restes de sa maladresse légendaire si le champ lexical de la coupure et l'utilisation du mot « limping » quelques phrases auparavant ne favorisaient plutôt des inférences en lien avec une blessure. L'insistance sur ses cheveux trop longs (« overgrown », 459) permet de le distancier de son image de petit garçon élevé par une grand-mère autoritaire. Tout contribue donc à montrer qu'on a affaire à un personnage transformé, jusqu'à l'opposition entre le Neville qui apparaît dans le tableau et celui qui sort de derrière le cadre : « And out of it […] clambered the real Neville Longbottom » (459). L'adjectif « real » donne l'impression d'assister à une mue qui révèlerait le véritable Neville, celui que ni le lecteur ni ses amis ne pouvaient deviner dans le garçon timide des années précédentes. En conséquence, les marques sur son visage ne sont pas les séquelles d'un accident maladroit, mais peuvent chacune être associées à un exploit public :

> "That's how I got this one," he pointed at a particularly deep gash in his cheek, "I refused to do it [use the *Cruciatus* on fellow students]." […] "I got this one," he indicated another slash to his face, "for asking how much Muggle blood she and her brother have got." (*The Deathly Hallows*, 462)

Ces plaies sont bien sûr à mettre en parallèle avec la cicatrice de Harry, même s'il faut reconnaître aux unes et à l'autre des bénéfices charismatiques différents. Alors que l'éclair de Harry est entouré d'une aura mystique (puisque personne ne sait comment il a survécu étant enfant), les cicatrices de Neville sont la marque des ses propres choix (« I refused », « I got this one […] for asking… »). Ainsi il incarne la figure du vétéran aguerri à la *Mad-Eye Moody* avec une clarté graphique que Harry n'atteint jamais. Il apparaît donc que cette transformation physique sert d'assise à une autorité charismatique que l'absence de Harry a laissé croître.

[26] Par opposition au sortilège *Cruciatus* qui ne laisse pas de trace physique et qui se pratique à distance.

3.1.2.2. L'étoffe d'un chef

L'autorité charismatique de Neville se manifeste par le calme avec lequel il donne des ordres et par l'obéissance dont ils sont suivis, même lorsqu'il s'adresse à un adulte[27] :

> "Oh," he turned to Aberforth, "Ab, there might be a couple more people on the way."
> "Couple more?" repeated Aberforth ominously. "What d'you mean, a couple more, Longbottom? There's a curfew and a Caterwauling Charm on the whole village!"
> "I know, that's why they'll be Apparating directly into the bar," said Neville. "Just send them down the passage when they get here, will you? Thanks a lot." (*The Deathly Hallows*, 460)

Dans cet extrait, Neville ne demande pas l'autorisation d'Aberforth, il l'informe des dispositions qu'il a déjà prises et lorsque celui-ci soulève une objection, Neville montre qu'elle a déjà été prise en compte (« I know, that's why… »), quitte à considérer le bar comme s'il lui appartenait. De plus, il ne s'arrête pas pour attendre une quelconque réponse du tenancier, au contraire, ses remerciements prématurés montrent qu'il prend pour acquis l'approbation des ses décisions. De la même façon, les élèves qui constituent le mouvement de résistance de Hogwarts reconnaissent son autorité :

> The next moment, he, Ron, and Hermione were engulfed, hugged, pounded on the back, their hair ruffled, their hands shaken, by what seemed to be more than twenty people: they might just have won a Quidditch final.
> "Okay, okay, calm down!" Neville called, and as the crowd backed away… (*The Deathly Hallows*, 464).

Alors que Harry est dépassé (comme le montrent les cinq occurrences de verbes à la voix passive), Neville obtient le calme immédiatement auprès d'un groupe de vingt adolescents. Nombre de ces élèves sont d'anciens membres de l'Armée de Dumbledore, l'association secrète créée en cinquième année pour pallier les insuffisances pédagogiques d'Umbridge. De plus, leur lieu de réunion est le même, et bien que leurs objectifs diffèrent, ils utilisent le même nom. Par conséquent, il est naturel de considérer l'Armée de Dumbledore que dirigeait Harry comme une proto-forme du mouvement de résistance contre Snape et les Carrow que dirige maintenant Neville. La nature du groupe social qui répond à

[27] L'obéissance des adultes aux ordres des enfants est typique des relations que les jeunes Élus entretiennent avec leurs aînés. Dans notre corpus, l'exemple de Lyra, qui est beaucoup plus jeune que Harry ou Neville en fin de cycle, et de ses rapports avec les sorcières est particulièrement frappant. Voir par exemple : « the witches had agreed that since they'd come into this world to find Lyra and be her guardian, they'd help Lyra do what she now knew her task to be » (*The Subtle Knife*, 269). On remarque un glissement dans la fonction des adjuvantes qui passent du rôle de protectrices d'un enfant en danger (« guardian »), à celui de vassales qui ne s'interrogent ni sur la mission de Lyra ni sur l'autorité qui lui a confié cette mission.

son autorité souligne donc à quel point la croissance de Neville dans ce domaine relève d'un remplacement de Harry. Cette substitution est d'ailleurs consciente de la part de Neville, puisqu'en parlant de son attitude de défi en classe, il déclare : « The thing is, it helps when people stand up to them, it gives everyone hope. I used to notice that when you did it, Harry » (*The Deathly Hallows*, 462). Neville modèle ouvertement son comportement sur celui de Harry, mais ce faisant, il le relègue dans le passé (on note l'emploi de « used to » qui dénote une rupture forte avec le présent). De plus, et bien qu'il continue de le considérer comme leur chef naturel (« they're loyal to Dumbledore — loyal to you », 467), l'autorité qu'il assume à la place de Harry s'accompagne d'une part de reproche : « "We're his army," said Neville. "Dumbledore's Army. We were all in it together, we've been keeping it going while you three have been off on your own—" »[28] (467).

Harry n'est d'ailleurs pas le seul dont l'absence était nécessaire à la croissance de Neville. C'est le départ des autres remplaçants potentiels qui le propulse à la tête du mouvement : « We lost Luna at Christmas, and Ginny never came back after Easter, and the three of us were sort of leaders » (463).[29] Plus encore que Neville, et comme elle le remarque elle-même, Luna manque de popularité pour être un leader charismatique probable : « "People expect you to have cooler friends than us," said Luna, once again displaying her knack for embarrassing honest » (*The Half-Blood Prince*, 133). Ginny Weasley, en revanche, dispose du *curriculum* idoine, puisqu'elle a déjà remplacé Harry dans son rôle d'Attrapeur (*Seeker*) sur le terrain de Quidditch ce qui lui a valu un surcroît de popularité (*The Order of the Phœnix*, 621). Sur un autre plan, le professeur Slughorn, habile dénicheur de talents, voit en elle un fort potentiel et l'invite au *Slug Club* alors même que Neville s'en trouve exclu après avoir été initialement invité pour son pédigree.[30] Il apparaît donc que le rayonnement de Ginny pourrait nuire à la croissance en autorité de Neville, ce

[28] La réponse très défensive de Ron confirme cette impression d'accusation, même si Neville le nie : « "It hasn't exactly been a picnic, mate," said Ron. "I never said it had, but I don't see why you trust us » (*The Deathly Hallows*, 581).

[29] Neville ne cherche bien sûr pas à prendre le contrôle aux dépends de Ginny et Luna, puisque l'ambition dans *Harry Potter* est la marque de la maison de Slytherin dont sont issus la majorité des *Death Eaters*.

[30] Il n'est pas inutile de rappeler que Neville et Ginny (comme Malfoy) font partie des rares familles à être réellement de Sang-Pur, ce qui pourrait être la base d'une autorité traditionnelle. Cependant les partisans de Dumbledore récusent cette forme d'autorité fondée sur la généalogie, ce critère n'est donc jamais activé.

qui rend son départ de Hogwarts tout aussi nécessaire que celui de Harry. On notera également qu'en l'absence de tout autre chef potentiel, Neville n'hésite pas à endosser son nouveau rôle, contrairement à Harry qui rechigne à assumer son autorité dans *The Order of the Phœnix* (292-3).

En outre, cette autorité est avalisée par des personnes extérieures au groupe sur lequel elle s'applique. En effet, la grand-mère de Neville l'oint symboliquement en réaffirmant sa filiation avec ses parents, héros de la première guerre contre Voldemort (« She sent me a letter […] telling me she was proud of me, that I'm my parents' son, and to keep it up" », *The Deathly Hallows*, 464).[31] Outre l'impact émotionnel que peut provoquer le compliment d'une grand-mère exigeante, l'activation du lien généalogique est importante, puisque la prophétie définit l'Élu en relation avec ses parents : « born to those who have thrice defied him » (*The Order of the Phœnix*, 741). De plus, au sein du microcosme de Hogwarts, les *Death Eaters* font de Neville leur ennemi principal[32] et lui réservent même un traitement différent de celui des autres enfants de Sang-Pur (« they decided Hogwarts could do without me after all. I don't know whether they were planning to kill me or send me to Azkaban », *The Deathly Hallows*, 464). Encore une fois, le parallèle avec l'affrontement de Harry et Umbridge deux ans plus tôt s'impose au lecteur. Cependant, la gravité du danger a augmenté avec le changement de régime, et les adeptes de Voldemort n'ont pas la retenue qu'Umbridge manifestait tout de même.[33] Ainsi, pour la première fois, la comparaison est au bénéfice de Neville, qui accomplit finalement une véritable poussée de croissance généralisée.

---

[31] À comparer avec son compliment plus réservé après l'implication de Neville dans les événements au Ministère : « She was really pleased. Says I'm *starting* to live up to my dad *at long last*. » (je souligne, *The Half-Blood Prince*, 131).

[32] Voir par exemple : « The Carrows seemed to know that I was behind a lot of it, so they started coming down on me hard » (*The Deathly Hallows*, 463).

[33] Voir par exemple la remarque de Neville : « Nay, they make her look tame » (*The Deathly Hallows*, 461).

3.1.2.3. Une poussée de croissance tardive

Cette autorité nouvelle s'appuie sur la croissance de Neville tant dans le domaine du savoir que du pouvoir. S'il reste ignorant des clefs de l'intrigue principale (les *Horcruxes* et les Reliques de la Mort), il a néanmoins développé une connaissance extensive du fonctionnement de la Salle sur Demande.[34]

> "It's all down to Neville. He really *gets* this room. You've got to ask it for *exactly* what you need— like, "I don't want any Carrow supporters to be able to get in — and it'll do it for you! You've just got to make sure you close the loopholes! Neville's the man!"
> "It's quite straightforward, really," said Neville modestly. "I'd been in here about a day and a half, and getting really hungry, and wishing I could get something to eat, and that's when the passage to the Hog's Head opened up. (*The Deathly Hallows*, 465)

Il nous faut ici souligner deux points. Tout d'abord, cette connaissance est empirique, Neville n'a pas appris dans un livre comment faire fonctionner la Salle sur Demande. Au contraire, il en a déduit les finesses d'utilisation à partir de sa propre expérience (et de la connaissance schématique que Harry et les autres en avaient deux ans plus tôt). Il agit ainsi en personnage de *fantasy* immersive, ce qui n'a rien de surprenant pour un fils de sorciers : le monde qui l'entoure peut comporter des éléments inconnus, mais pas incompréhensibles. Il accomplit ici un saut cognitif dont Harry s'était révélé incapable dans *The Half-Blood Prince* : alors que celui-ci recherche Malfoy (qui n'apparaît pas sur la Carte du Maraudeur), et qu'il connaît l'existence de la Salle sur Demande, il lui coûte d'effectuer des inférences fantastiques.[35] En retour, cette position de supériorité cognitive place Neville dans le rôle du guide.[36] Les modalités de la transmission de ses connaissances vers Harry, Hermione et Ron

---

[34] Une précision s'impose ici : Neville sait faire fonctionner la Salle sur Demande pour obtenir ce qu'il veut, mais comme c'est généralement le cas pour les artefacts magiques dans *Harry Potter*, il ignore la source de son fonctionnement (il serait donc incapable de la réparer ou d'en construire une similaire). Les règles de la magie dans la série sont généralement laissées à l'arrière-plan, et on pourrait parfois croire qu'elles n'existent pas, même si le dénouement de l'intrigue repose précisément sur une compréhension de ses règles. Dans le cas qui nous concerne, la Salle sur Demande, c'est Ron qui énonce la règle théorique expliquant que l'on ne peut pas créer de nourriture. La raison de cette impossibilité reste floue puisqu'il est possible de multiplier les aliments. Sans préjuger des intentions de l'auteur, on peut y voir un écho des Évangiles : le Christ ne créé pas de nourriture mais multiplie les pains et les poissons qu'on lui apporte. Le système magique, dans ce cas-ci, ne peut tourner à vide.

[35] Ce n'est que lorsque Dobby mentionne l'étage où se situe la Salle sur Demande que Harry comprend ce qui se passe (*The Half-Blood Prince*, 424).

[36] Bien entendu cette supériorité cognitive de Neville est relative, elle s'entend dans le cadre strict de la Salle sur Demande. De la même façon, malgré ses insuffisances passées, Harry est capable d'effectuer des inférences fantastiques dans le cas de la science des baguettes (*wand lore*).

sont pourtant différentes du classique « déballage d'informations » (*info dump*) puisque Seamus sert d'intermédiaire. C'est lui qui explique le fonctionnement de la salle, mais il ne faut pas s'y tromper, les informations ont été déduites par Neville, ce que Seamus souligne d'ailleurs par la répétition paraphrasée de « It's all down to Neville » et « Neville's the man ». De plus, l'utilisation du présent simple (« He really *gets* this room », souligné dans l'original) plutôt que du prétérit, pousse le lecteur à inférer que Neville comprend mieux la salle que ses compagnons.[37] La médiation de Seamus permet ainsi de mettre en valeur la croissance cognitive de Neville, sans pour autant donner l'impression que celui-ci se vante, et en lui laissant le bénéfice d'une réponse modeste (« "It's quite straightforward, really," said Neville modestly »).

C'est sans doute sur le plan du pouvoir que la croissance de Neville est la plus évidente. En effet, c'est à lui que Harry confie la tâche de détruire le dernier *horcrux*, le serpent Nagini, tâche qu'il accomplit avec brio. Le contexte de l'action permet d'apprécier le chemin parcouru par Neville. En effet, le serpent est le seul des *horcrux* à être protégé par Voldemort en personne et il peut également se défendre lui-même, l'exploit est donc indéniable, mais le narrateur prend soin de le présenter comme particulièrement héroïque :

> In one swift, fluid motion, Neville broke free […]. The slash of the silver blade could not be heard over the roar of the oncoming crowd or the sounds of the clashing giants or of the stampeding centaurs, and yet it seemed to draw every eye. With a single stroke Neville sliced off the great snake's head, which spun high into the air. (*The Deathly* Hallows, 587).

Les nombreuses allitérations en [s] (« swift », « slash of the silver », « single stroke », « sliced », « snake », « spun »…) permettent de souligner la fluidité du mouvement qu'elles tracent mimétiquement sur la page et font écho au sifflement du serpent que l'écriture se réapproprie. Elles représentent également une onomatopée du son de la lame que, précisément, les personnages n'entendent pas. Rowling réalise ici une scène très cinématographique, où l'absence de virgule entre les différentes propositions retranscrit la simultanéité des événements, comme un ralenti qui permettrait d'embrasser les différents groupes qui convergent. En outre, la scène réaffirme la supériorité du visuel sur le sonore

[37] *He really got this room*, au prétérit, aurait des implications différentes : Neville en a déduit le fonctionnement détaillé, puis il l'a expliqué au groupe qui est maintenant à égalité avec lui dans ce domaine.

(« *and yet* it seemed to draw every eye », je souligne). Le passage confère donc beaucoup de grâce et de dextérité à Neville, à l'opposé de sa maladresse dans les premiers tomes, et insiste sur son rôle d'agent. Sur le plan symbolique, le Choixpeau l'adoube en lui remettant l'arme classique du héros viril, l'épée. Le symbole est redoublé par l'origine de cette épée, qui appartenait à Goddric Gryffindor, fondateur de la maison éponyme à Hogwarts qui regroupe les plus braves.

Le parallèle avec le dénouement de *The Chamber of Secrets* est poussé à l'extrême, de telle sorte que l'affrontement de Harry avec le basilic apparaît comme une répétition de la mise à mort de Nagini.[38] Par conséquent, et comme *The Deathly Hallows* voit Harry endosser un rôle décroissant, la similitude même des deux scènes souligne son remplacement par Neville. En effet, si dans les deux cas on a la réalisation d'un fantasme primaire — pouvoir décapiter le mal d'un seul coup d'épée — les héros ont vieilli. Cependant, alors que Harry a mûri, Neville a simplement grandi. À bien des égards, il correspond donc à un Harry sériel,[39] il est la projection que le lecteur pouvait se faire de l'enfant Harry (celui qui voulait assassiner Sirius Black pour venger ses parents[40] et qui déclarait avec résolution qu'il allait tuer Voldemort et Snape[41]). Son rôle est essentiellement celui de Harry cinq ans plus tôt, mais ramené aux enjeux de la bataille finale contre Voldemort. Ainsi malgré sa croissance de pouvoir, Neville ne montre pas de vrai changement ni de réelle maturité. Il reste peut-être plus noble, mais certainement plus innocent que Harry (Neville n'utilise pas de sortilèges impardonnables, ne fait pas de fausses promesses). Même dans l'épilogue, il ne quitte jamais

---

[38] Dans *The Chamber of Secrets*, Harry reçoit également l'épée de Gryffindor par l'intermédiaire du Choixpeau et s'en sert pour tuer le serpent géant sous les yeux de Tom Riddle (le souvenir de Voldemort sorti de son *horcrux*).

[39] Comme nous l'avons défini dans notre introduction, alors que le cycle connote une évolution, la série est marquée par la répétition.

[40] Voir par exemple : « Harry raised the wand. Now was the moment to do it. Now was the moment to avenge his mother and father. He was going to kill Black. He had to kill Black. This was his chance… » (*The Prisoner of Azkaban,* 251). Harry ne tue pas Sirius Black, bien sûr, les modalités de son éventuel passage à l'acte restent donc floues (le sortilège *Avada Kedavra* lui est encore inconnu et d'après Mad-Eye Moody il est de toute façon hors de portée d'un sorcier de cet âge, *The Goblet of Fire*, 192). Cette absence de moyens pratiques souligne le côté fantasmé de sa vengeance.

[41] À la fin du sixième tome : « I've got to go after the seventh bit of Voldemort's soul, the bit that's still in his body, and I'm the one who's going to kill him. And if I meet Severus Snape along the way," he added, "so much the better for me, so much the worse for him" » (*The Half-Blood Prince*, 606-7). Comme dans le cas de Sirius, on a un déni de réalité, qui, de plus, est rendu flagrant par l'impuissance de Harry dans son duel avec Snape quelques pages plus tôt.

l'école, le domaine de l'enfance, puisqu'il devient professeur de botanique, et contrairement à ses camarades, il n'y a aucune indication qu'il se soit marié.[42] Si donc, comme l'avance Isabelle Cani, Harry est l'anti-Peter Pan,[43] alors Neville est, lui, Peter Pan, le héros qui ne quitte pas le domaine de l'enfance. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'auteur renforce cette comparaison par la description qui est faite du repaire de l'Armée de Dumbledore. Ces enfants, non pas perdus mais néanmoins sans parents, habitent une salle qui est comparée à deux éléments typiques de l'univers de Peter Pan, la cabane dans un arbre et le navire : « [it] rather looked like the interior of a particularly sumptuous tree house, or perhaps a gigantic ship's cabin » (*The Deathly Hallows*, 464). Ainsi, Neville tient les promesses de croissance de Harry et le remplace comme incarnation du héros classique. Il ne s'agit toutefois pas d'une usurpation, puisque ce remplacement n'est rendu possible que par le refus volontaire de Harry d'assumer son potentiel croissant.

À vouloir présenter deux réalisations opposées de la prophétie, l'auteur pourrait courir le risque de nuire à son propos. L'exploit de Neville n'a en effet rien de marginal, puisqu'il détruit l'*horcrux* le mieux protégé. Cependant, à aucun moment son héroïsme guerrier ne provoque de doute quant à la construction mentale du dénouement : l'enjeu principal dépend de Harry et de son renoncement. Cette hiérarchie ne s'appuie pas uniquement sur le rapport de subordination entre Voldemort lui-même et son serpent, mais aussi sur une chronologie qui favorise Harry, puisque son affrontement avec « Vous-Savez-Qui » a lieu après la destruction de son dernier *horcrux*, et qu'il lui donne ainsi le coup de grâce. Or cet ordre n'a *a priori* rien d'obligatoire. Voldemort ne peut pas mourir tant qu'il reste un *horcrux*, mais comme l'a montré sa première défaite face à Harry bébé, son âme peut être arrachée à son corps, après

---

[42] Isabelle Cani décrit d'ailleurs les professeurs de Hogwarts comme « de faux adultes » (Cani 2007, 33). Sans aller aussi loin peut-être, nous noterons qu'ils incarnent une vision pour le moins sacerdotale du métier d'enseignant. Sur la question du célibat de Neville, il convient de préciser plusieurs points en rapport avec le *Potterverse* (l'univers de *Harry Potter*, y compris hors des romans). Tout d'abord, sa relation avec Luna, évoquée dans le huitième film, n'apparaît jamais dans le livre. Sur un autre *medium*, Rowling a écrit sur son site *Pottermore* un article signé Rita Skeeter qui mentionne « sa femme Hannah ». Encore une fois, toute relation amoureuse avec Hannah (Abbot, peut-on supposer) est absente des romans. Voir Rowling, « Dumbledore Army Reunites », *Pottermore*, pas de pagination.

[43] Voir Isabelle Cani, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan. Pour en finir avec la magie de l'enfance,* Paris : Fayard, 2007.

quoi elle erre, impuissante.[44] Dumbledore n'envisage jamais ce qu'il adviendrait de l'âme de Voldemort si les *horcruxes* étaient détruits alors qu'il est dans cet état, mais la diégèse ne semble pas fournir d'arguments justifiant un ordre particulier. Garder l'affrontement avec Voldemort pour la fin est donc bien un choix délibéré de l'auteur pour augmenter la tension et non une nécessité intra-diégétique.

De plus, le discours de Harry lors de leur face-à-face force le lecteur à réinterpréter l'exploit de Neville comme subordonné au sacrifice de Harry dans la forêt. Il s'attribue en effet le mérite de la protection qui permet à Neville de se libérer du sort de Voldemort : « I've done what my mother did. They're protected from you. Haven't you noticed how none of the spells you put on them are binding? » (*The Deathly Hallows*, 591). On note en outre l'emploi du verbe *to bind* qui correspond précisément à la description du sort que Voldemort tente d'utiliser sur Neville, « Body-Bind Curse » (587). L'autorité de ce discours n'est pas remise en cause par le lecteur, d'une part parce qu'il s'agit d'une explication satisfaisante (la seule qui soit proposée), et d'autre part parce que le reste de son discours (sur la baguette de Sureau) est confirmé par sa victoire sur Voldemort.

On voit donc que la croissance de Neville ne nuit pas au mouvement général de l'œuvre qui est décroissant. Au contraire, elle illustre le potentiel de Harry, le rend plus tangible, et permet ainsi la mise en relief de son renoncement à cette forme de pouvoir.

[44] Voldemort explique ainsi à ses séides : « I was less than spirit, less than the meanest ghost. . . but still, I was alive. […] Nevertheless, I was as powerless as the weakest creature alive, and without the means to help myself… » *The Goblet of Fire*, 566-7.

3.2. Doubles permissifs

Alors que Neville représente un aperçu glorieux du potentiel du héros, certains auteurs du corpus prennent soin de justifier la décroissance par l'illustration du danger inhérent au maniement du pouvoir. Nous nous intéresserons ici spécifiquement aux figures de guides et en particulier de mentors.

3.2.1. Doppelgängers

3.2.1.1. Harry et Dumbledore au miroir du temps

Ces personnages, y compris ceux qui sont très positifs, sont représentés en certaines occasions dans les eaux troubles qui délimitent le côté obscur. De par leur rôle de mentors, ils incarnent un horizon possible, voire souhaitable pour le héros, ce qui rend leurs errements plus significatifs pour le lecteur. Dans le cas de Dumbledore et Harry, cet aspect est renforcé par les similitudes des deux personnages. Outre l'insistance sur leurs yeux comme élément physique frappant, ils appartiennent tous les deux à la même Maison et ont habité le même village, Goddric's Hollow (très brièvement dans le cas de Harry).[1] Ces détails, qui peuvent sembler n'avoir d'autre utilité que de renforcer le caractère filial de leur relation, prennent tout leur sens lors des mises en abyme et analepses qui révèlent la jeunesse de Dumbledore. On apprend ainsi dans *The Deathly Hallows,* que le directeur de Hogwarts avait, à dix-sept ans, des projets de dictature sur le monde « moldu » :

> *Your point about wizard dominance being FOR THE MUGGLES' OWN GOOD — this, I think, is the crucial point. Yes, we have been given power and, yes, that power gives us the right to rule, but it also gives us responsibilities over the ruled. We must stress this point […] We seize control FOR THE GREATER GOOD. And from this it follows…* (*The Deathly Hallows*, 291)

La lettre est adressée au meilleur ami de Dumbledore, Grindelwald, et elle expose deux justifications à leur coup d'état. D'une part, les deux adolescents fondent la légitimité de

[1] Pour les yeux de Dumbledore, voir par exemple : « If anything was certain, it was that the bright blue eyes of Albus Dumbledore would never pierce him again » (*The Deathly Hallows*, 30). Ces yeux bleus deviennent dans le dernier tome un sujet d'interrogation, puisqu'en voyant l'œil d'Aberforth (le frère) dans un miroir magique, il croit que Dumbledore peut avoir survécu. Quant à Harry lui-même, il est décrit systématiquement de la même façon par ceux qui ont connu ses parents : « "You look very like your father," [said Slughorn.] "Yes, I've been told," said Harry. "Except for your eyes. You've got —" "My mother's eyes, yeah." Harry had heard it so often he found it a bit wearing » (*The Half-Blood Prince*, 70). Comme dans le cas de Dumbledore, ses yeux prennent une importance particulière dans le dernier tome, puisqu'ils sont le lien entre Snape et son amour perdu, la mère de Harry (*c.f.* ses derniers mots « Look… at… me… » *The Deathly Hallows*, 528).

leur autorité sur leur pouvoir (magique, en l'occurrence). Ils révèlent par là une volonté d'abolir la différence entre ces deux notions, puisque comme nous l'avons vu en introduction, l'autorité consiste précisément à ne pas avoir recours à la force.[2] On a ici un cas clair de déplacement métaphorique, la contrainte magique, que les « moldus » en soient conscients ou non, est un substitut fantastique à la contrainte physique et son utilisation ne change en rien le rapport social envisagé. Il s'agit donc bien de faire triompher sa volonté par tout moyen (rapport de pouvoir) et non d'obtenir l'obéissance d'une communauté (rapport d'autorité).

Weber remarque de plus que dans ce type de relation fondée sur le pouvoir, « une domination peut en outre — c'est fréquemment le cas dans la pratique — être si totalement assurée […] sur ceux qu'elles dominent, du fait de l'impuissance de ces derniers, qu'elle peut se permettre de dédaigner la revendication de "légitimité" » (Weber 288). Cependant ce n'est pas exactement le cas de Dumbledore et Grindelwald. En effet le ton même de la lettre est extrêmement argumentatif, comme le montre la récurrence du terme « *point* » ainsi que les expressions de lien logique (« and from this it follows… »). Il apparaît donc que le jeune Dumbledore cherche une seconde justification pour son coup d'état, au-delà du seul pouvoir : il s'agit d'une légitimité rationnelle et morale (« for the greater good »). Ni Harry ni Hermione — qui lisent la lettre de Dumbledore — ne sont dupes de cette argumentation qu'ils associent automatiquement à Voldemort : « All that "right to rule" rubbish, it's "Magic is Might" all over again » (*The Deathly Hallows*, 294). Rappelons que « Magic is Might » (qui sous-entend « and Might is Right ») est la nouvelle devise du Ministère de la Magie après la prise de pouvoir de Voldemort. Au-delà du raccourci qu'établissent Harry et Hermione, nous soulignerons tout de même la nuance fondamentale qui oppose les deux modes de pensée. Alors que « Magic is Might » fonde la recherche de pouvoir comme seule fin, la devise de Dumbledore (et Grindelwald) révèle un idéal persistant — fût-il corrompu — la recherche du bien. On remarquera malgré tout que même Voldemort cherche une légitimité rationnelle et légale. Ainsi la poursuite de Harry nécessite un « prétexte » (*The Deathly Hallows*, 170) — il est officiellement recherché pour le meurtre de Dumbledore (171). Cette recherche d'une légitimité légale distingue radicalement Voldemort de Sauron par exemple, et

[2] Voir Burdeau, 531.

tient principalement au contexte moderne de la diégèse. Comme le rappelle Weber, « la forme de légitimité actuellement la plus courante consiste dans la croyance en la *légalité* » (souligné dans l'original, Weber 73). L'auteur établit donc un parallèle entre les projets du jeune Dumbledore et le régime de Voldemort.

Cependant, l'analepse situe l'action à un moment où ni Dumbledore ni Grindelwald n'ont encore agi, ils ne sont encore que des dictateurs en puissance.[3] Avec le même potentiel, leurs choix vont être très différents puisque l'un défendra les « moldus » tandis que l'autre prendra le pouvoir en Europe de l'Est. L'importance du choix est mise en valeur par ce dédoublement structurel du personnage. Pour illustrer les conséquences du choix que ne fait pas Dumbledore, l'auteur ne se contente pas de souligner le parallèle rhétorique avec Voldemort, mais a également recours à un *doppelgänger*, Grindelwald.[4] Le jeu de miroir est mis en évidence par la journaliste Rita Skeeter (« Grindelwald showed himself quite as precociously brilliant as Dumbledore » *The Deathly Hallows*, 290) ainsi que par la tante de Grindelwald (« both such brilliant young boys », 291). De plus, il est intéressant de remarquer que dès la première rencontre de Harry avec Dumbledore (sur une carte à collectionner), les deux sorciers sont représentés comme des doubles opposés : « Professor Dumbledore is *particularly famous* for his defeat of the dark wizard Grindelwald in 1945, for the discovery of the twelve uses of dragon's blood and his work on alchemy with his partner Nicolas Flamel » (je souligne, *The Philosopher's Stone*, 114). Explicitement la phrase nous apprend que Dumbledore est célèbre, et que sa célébrité se fonde sur trois raisons dont la mention participe à la création du monde fantastique. L'inférence que fait le lecteur est que ces trois actions sont des exploits et, par voie de conséquence, que les douze utilisations du sang de dragon sont importantes (le lecteur n'en aura jamais de preuve), que les travaux de Nicolas Flamel sont extraordinaires (la pierre philosophale se révèle centrale dans l'intrigue,

[3] Notons qu'en montrant son évolution, le procédé rend également le personnage de Dumbledore moins figé.

[4] Le terme *doppelgänger*, étymologiquement un double, souligne les éléments de similitude avec l'original. On pourrait également parler de faire-valoir, terme qui insiste plus sur les effets de la comparaison. Voir la définition de Tamara Metze : « the "foil" in literature is a character in a story who contrasts with another character, a protagonist and antagonist, for example. This is to bring out the characteristics of one character more clearly » (Tamara Metze, 61).

comme l'annonce le titre britannique[5]), et que Grindelwald est un sorcier noir de carrure semblable à Dumbledore.[6] On voit donc qu'ici, c'est la célébrité qui met les deux personnages sur un pied d'égalité. Ainsi, ce qui les différencie n'est ni le talent ni l'âge, mais bien le choix de Dumbledore de brider la croissance de son pouvoir, alors que Grindelwald lui laisse libre cours. Le recours au *doppelgänger* permet donc d'illustrer les conséquences de chaque choix mieux que ne le ferait la simple comparaison de Dumbledore et Voldemort, ou leur opposition.[7]

Ce dédoublement recoupe le parallèle entre Harry et Dumbledore, puisqu'en sus des liens de comparaison déjà forts entre le héros et son mentor, on a dans le cas de cette analepse une insistance sur l'âge des personnages. Alors que Hermione et Ron se distancient de la situation du jeune Dumbledore, Harry s'identifie à son idole :

> I thought you'd say "they were young." They were the same age as we are now. And here we are, risking our lives to fight the Dark Arts, and there he was, in a huddle with his new best friend, plotting their rise to power over the Muggles. (*The Deathly Hallows*, 294).[8]

Ce sentiment d'identification va d'ailleurs au-delà de l'exactitude factuelle, puisque Dumbledore avait fini son cursus scolaire alors que Harry, Ron et Hermione sont partis avant la fin de leurs études, ils n'ont donc pas exactement le même âge. Cette contradiction qui n'en est pas une révèle le sentiment de Harry d'être confronté au même choix que Dumbledore. Cependant, son interprétation est réductrice lorsqu'il analyse la situation uniquement en termes de bien (« to fight the Dark Arts ») et de mal (« rise to power over the Muggles »).[9] En effet, ce que la mise en abyme sur la jeunesse de Dumbledore préfigure,

---

[5] L'édition américaine (Scholastic Corporation) utilise *The Sorcerer's Stone,* et la traduction française de Jean-François Ménard (chez Gallimard) fait purement et simplement abstraction de la pierre pour se concentrer sur le milieu scolaire : *Harry Potter à l'école des sorciers*.

[6] On remarquera également qu'à ce stade du cycle, seuls deux mages noirs ont été mentionnés, Voldemort et Grindelwald, ce qui mène également le lecteur à déduire leur importance.

[7] De façon intéressante, il s'agit bien d'un dédoublement structurel et non pas fantastique, tandis que le plus célèbre cas de *doppelgänger*, Dr. Jekyll et Mr. Hyde, se fonde intégralement sur l'illustration fantastique d'un problème psychologique.

[8] Harry répond la même chose à Ron plus loin : « "I don't know that it's such a big deal, though, [said Ron] He was really young when they —" "Our age," said Harry » (*The Deathly Hallows*, 317).

[9] Cette opposition recoupe l'opposition entre danger (« risking our lives ») et confort (« in a huddle ») et fait ainsi écho au discours de Dumbledore après la mort de Cedric Diggory : « Remember Cedric. Remember, if the time should come when you have to make a choice between what is right, and what is easy… » (*The Goblet of Fire*, 628). On retrouve ici le discours chrétien sous-jacent à l'œuvre de Rowling, *cf* Matthieu 7:13 « Entrez par la porte étroite. Large, en effet, et spacieux est le chemin qui mène à la perdition, et il en est beaucoup qui s'y engagent ».

c'est plutôt le choix de Harry entre la quête des *hallows* et l'anti-quête qui vise à détruire les *horcruxes*, entre la tentation d'accroître son pouvoir personnel et la décroissance. Cette prise de conscience intervient finalement dans le chapitre « The Wandmaker », comme on l'a déjà vu,[10] et Dumbledore la confirme lors de leur entretien post-mortem.[11]

Par une série de jeux de miroir, l'analepse sur la jeunesse de Dumbledore permet donc d'illustrer deux futurs possibles pour Harry. On retrouve également des procédés similaires dans *The Lord of the Rings*.

[10] Voir 2.2.2.2 « L'anti-quête ou la plénitude de la décroissance ».

[11] « I had proven, as a very young man, that power was my weakness and my temptation. […] I was safer at Hogwarts, I think I was a good teacher » (*The Deathly Hallows*, 575)

3.2.1.2. Un Anneau et trois porteurs

Dans *The Lord of the Rings*, les deux frères Faramir et Boromir constituent des *doppelgängers*, comme le montre leur description : « Yet [Frodo] felt in his heart that Faramir, though he was much like his brother in looks, was a man less self-regarding, both sterner and wiser » (*The Two Towers*, 358). La focalisation sur Frodo met l'accent à la fois sur la similarité entre les deux frères (« much like his brother in looks ») et sur le trait qui déterminera leur différence de réaction face à l'Anneau (« less self-regarding » qui vient en première position, avant « wiser »). En effet, les frères sont tous deux confrontés au même choix, celui de sauver leur royaume en utilisant l'Anneau ou de laisser Frodo partir seul.[12] Par l'importance des décisions qu'il force à prendre, c'est bien sûr autour de l'Anneau que se concentrent les jeux de doubles, et en particulier autour de ses porteurs.

La vie prolongée que celui-ci procure à son propriétaire permet d'illustrer les futurs possibles de Frodo, de la même façon que l'analepse dans *Harry Potter*. Irène Fernandez relève la dégradation des Nazgûl (ou Spectres de l'Anneau) et de Gollum qui n'étaient pas mauvais au départ (Fernandez 2002, 25-26). Il est fondamental de ne pas oublier qu'il s'agit effectivement d'une dégradation et non pas d'un état statique, car si c'est une évolution, et si elle est causée (au moins en partie) par l'Anneau, alors Frodo peut en être victime également.[13] Avec Sam, Frodo, Bilbo, Gollum et les Nazgûl, le roman présente un spectre (si on excuse le jeu de mots) qui va de l'innocence relative, à un mal qui semble au-delà de toute rédemption.[14] Encore une fois, il faut souligner la nuance, car l'absence effective de possibilité de rédemption nierait *de facto* l'évolution. Tolkien en était conscient, qui insiste sur cette possibilité dans ses lettres : « Frodo asserts that the orcs are not evil in origin. We believe that, I suppose of all human kinds and sorts and breeds, though some appear, both as individuals and groups to be, by us at any rate, unredeemable » (lettre 269, *Letters*, 355). On

---

[12] Alors que Boromir tente de s'emparer de l'Anneau (et provoque ainsi la dissolution de la Communauté de l'Anneau), Faramir déclare : « "Alas for Boromir! It was too sore a trial!" he said. […] "But I am not such a man. Or I am wise enough to know that there are some perils from which a man must flee » *(The Two Towers*, 358).

[13] Bien entendu, les neuf Nazgûl n'ont jamais mis la main sur l'Anneau Unique, mais ils ont tout de même subi son influence *via* leurs propres anneaux (« Nine for Mortal Men doomed to die » comme l'annonce l'épigraphe de chaque tome).

[14] Sam est effectivement loin d'être parfait et exempt de toute faute ; on pense par exemple à la scène où il accuse Gollum gratuitement (*The Two Towers*, 404), alors même que celui-ci est sur le point de se repentir (« within a hair of repentance » lettre 96, *Letters of J. R. R. Tolkien*, 110).

remarquera dans cette citation la notion « d'origine », de point de départ, car ce qui est en jeu ici, ce n'est pas la lutte du bien et du mal, mais une évolution (individuelle ou collective) *vers* le bien ou le mal.

Le couple Bilbo / Gollum illustre parfaitement les modalités de cette évolution. Le gentilhomme hobbit et la créature monstrueuse n'ont rien en commun en apparence, si ce n'est la façon de se référer à l'Anneau, « my precious », ce que Gandalf s'empresse de souligner : « "It has been called that before," he said, "but not by you" » (*The Fellowship of the Ring*, 44). En outre, sous l'emprise de l'Anneau, Bilbo est décrit en des termes semblables à Gollum :

> [Frodo] was no longer looking at Bilbo; a shadow seemed to have fallen between them, and through it he found himself eyeing a little wrinkled creature with a hungry face and bony groping hands. He felt a desire to strike him » (*The Fellowship of the Ring*, 304).

Dans ce passage, c'est Frodo, l'actuel porteur de l'Anneau, qui est le focalisateur, et les marqueurs de subjectivité (« he was no longer looking », « he found himself », « he felt a desire ») indiquent clairement que le changement provient autant de l'influence de l'Anneau sur lui que sur Bilbo. Malgré tout, la description reprend les caractéristiques de Gollum, un visage avide (« his lean hungry face », *The Two Towers*, 403) et des mains qui ne lâchent pas leur prise (« a clinging grip, soft but horribly strong, was squeezing him like slowly tightening cords; clammy fingers were feeling for his throat », *The Two Towers*, 270).[15] Parallèlement, Gollum apparaît brièvement comme un vieux hobbit fatigué : « an old weary hobbit, shrunken by the years that had carried him far beyond his time » (*The Two Towers*, 403). Bilbo et Gollum sont donc clairement des doubles, décrits à deux moments différents de leur évolution.

De plus si, comme l'affirme George Thomson, Gollum est le « double obscur » de Frodo,[16] c'est que Frodo et Bilbo incarnent également un dédoublement structurel. Comme dans le cas de Dumbledore, Grindelwald et Harry, on a ainsi affaire a un personnage positif, son *doppelgänger* maléfique, et un jeune héros qui est aussi un double du premier. En effet,

---

[15] Voir aussi la description de Gollum dans *The Hobbit* qui associe la faim et les doigts : « fish, which he grabbed with his long fingers as quick as thinking » (*The Hobbit*, 67).

[16] George Thomson, cité dans Flieger 2004, 274.

Frodo est le neveu et l'héritier de Bilbo, d'un point de vue légal mais surtout symbolique : « Following Bilbo was uppermost in his mind, and the one thing that made the thought of leaving bearable » (*The Fellowship of the Ring*, 86). Cette dimension symbolique est très présente ici puisque, pour Frodo, le départ à l'aventure équivaut à suivre les traces de son oncle.[17] Etant donné ce jeu de miroir entre les trois personnages, comment expliquer que les crises ponctuelles des uns soient le quotidien de l'autre ? La réponse la plus évidente, qui est de remarquer que Gollum a possédé l'Anneau beaucoup plus longtemps que Frodo ou Bilbo n'a rien de satisfaisante. En effet, on ne peut négliger que Bilbo se sépare de l'Anneau de son plein gré, et contrairement à Gollum qui tue son ami pour le voler, Bilbo commence sa possession de l'Anneau par un geste de pitié, en épargnant Gollum.[18] La façon qu'ils ont d'exercer leur pouvoir est donc radicalement différente et c'est elle qui explique l'évolution différente de ces personnages doubles. Le cas de Frodo est autre, puisqu'il n'est pas en quête de pouvoir mais cherche à détruire l'Anneau ; il reste néanmoins potentiellement sujet à cette évolution illustrée par les personnages secondaires, car autrement l'intrigue perdrait en tension. Les enjeux de l'anti-quête ne sont donc pas purement géopolitiques, mais aussi personnels,[19] et la longévité accrue que procure l'Anneau est le procédé par lequel ce processus diachronique de corruption est donné à voir au lecteur de façon synchronique.[20]

Cependant, bien que l'Anneau soit un puissant catalyseur pour les croissances de tout type, les porteurs ne sont pas les seuls à augmenter leur pouvoir. De ce point de vue, alors que Frodo est entièrement engagé dans l'anti-quête, son guide Aragorn prend une direction opposée.

---

[17] On remarquera qu'ils partent également à un âge presque identique, 51 ans pour Bilbo dans *The Hobbit* et 50 ans pour Frodo.

[18] C'est en tout cas l'interprétation de Gandalf (*The Fellowship of the Ring*, 78). En tant que guide fiable du protagoniste, son interprétation n'est pas remise en cause par le lecteur.

[19] Isabelle Smadja remarque très justement que « l'affrontement du bien et du mal se complique à cause de l'introduction d'un combat que le bien doit mener de manière interne contre sa propre volonté de succomber au mal » (Smadja 2010, 123).

[20] On trouve également cette représentation synchronique des différents stades d'un même processus dans les outrages infligés à la nature en Mordor, en Isengard, en Ithilien, et dans la Comté (la souillure de l'Isengard étant plus récente que celle de l'Ithilien mais aussi plus violente).

3.2.2. Aragorn en terres obscures

3.2.2.1. « The King of the Dead is come upon us! » : un roi grand et terrible

En effet, le *Seigneur des Anneaux* a deux trames principales : l'anti-quête de de Frodo et Sam pour détruire l'Anneau, et la quête d'Aragorn pour restaurer sa lignée au Gondor. En tant qu'héritier du trône, Aragorn suit un parcours beaucoup plus classique, qui se rapproche structurellement (mais non pas stylistiquement) du conte de fées et que les auteurs de *fantasy* à recettes (*formulaic fantasy*) ont plus tard émulé.[21] Sans entrer dans les détails d'une analyse structurelle, nous noterons néanmoins que la trajectoire d'Aragorn commence à la première fonction de Propp (éloignement ou absence) et se termine par la fonction 31 (mariage et ascension sur le trône). Entre temps, il accumule progressivement des artefacts (fonction 14), qui se rapportent au pouvoir (son épée Anduril),[22] au savoir (le *palantir* d'Orthanc) et à l'autorité (la bannière qui affirme publiquement son autorité sur les royaumes de Gondor et d'Arnor).[23] Comme dans le cas de Neville et Harry, on a donc la juxtaposition d'un personnage décroissant (pour l'intrigue principale) et d'un personnage avec une courbe de croissance affirmée (pour l'intrigue secondaire).

Cependant, contrairement à Neville, la croissance d'Aragorn ne dépend pas du renoncement du protagoniste, le risque est donc encore plus grand de voir diminuer la valeur symbolique de l'anti-quête. En effet, il est normal de trouver un sens symbolique au-delà du sens littéral, puisque même si, au sein de la diégèse, la destruction de l'Anneau est rendue nécessaire par son pouvoir corrupteur, la rhétorique naturelle de la *fantasy* est sylleptique, et non littérale. Il ne s'agit pas pour autant d'une allégorie monosémique ; le terme d'applicabilité, pour reprendre le mot de Tolkien, sera plus approprié. Comme il le rappelle

---

[21] Ainsi, la série *The Belgariad*, de David Eddings, voit le protagoniste partir en quête de l'Orbe sacrée d'Aldur (*Pawn of Prophecy*), puis d'une épée magique qui lui permet d'accéder au trône (*Castle of Wizardry*) afin de combattre le dieu Torak (*Enchanter's End Game*).

[22] Notons cependant qu'en tant qu'héritage, Anduril est un symbole de son autorité au même titre que sa lignée, et c'est ainsi qu'Aragorn l'expose à plusieurs reprises ; voir par exemple sa rencontre avec les hommes du Rohan : « I am Aragorn son of Arathorn, and am called Elessar, the Elfstone, Dúnadan, the heir of Isildur Elendil's son of Gondor. Here is the Sword that was Broken and is forged again! » (*The Two Towers*, 32). En tant qu'arme, Anduril est un instrument de pouvoir sur ceux qui ne reconnaissent pas son autorité, en particulier les orcs.

[23] Les fonctions évoquées ici sont les fonctions identifiées par Vladimir Propp dans les contes de fées traditionnels russes (Vladimir Propp, *Morphologie du conte,* 1928, trad. Marguerite Derrida, Paris : Seuil, 1970).

dans l'avant-propos de la seconde édition du *Seigneur des Anneaux*, l'applicabilité réside dans la liberté du lecteur, et dépend de ses pensées et de son expérience :

> I much prefer history, true or feigned, with its varied applicability to the thought and experience of readers. I think many confuse "applicability" with "allegory"; but the one resides in the freedom of the reader, and the other in the purposed domination of the author. (Tolkien, « Foreword to the second edition », *The Fellowship of the Ring*, xvii)

En parlant de « l'expérience du lecteur », on parle nécessairement du lecteur réel et non pas modèle, ce qui implique un risque de distraction pour le critique. T. A. Shippey consacre ainsi plusieurs pages à démontrer l'applicabilité possible du *Seigneur des Anneaux* à la Seconde Guerre Mondiale.[24] Sans nier la pertinence de cette démarche, il nous semble plus pertinent de dégager des valeurs symboliques — valables pour le lecteur modèle — et laisser les détails de l'applicabilité à chacun. Cependant, même si l'on laisse de côté l'individu, lorsque le contexte littéral se trouve restreint outre-mesure par le *novum* fantastique, alors l'applicabilité extra-diégétique perd en pertinence. Dans notre cas, cela signifie que si la décroissance est limitée à Frodo et à l'Anneau, et si les mêmes schémas symboliques sont contredits par d'autres personnages, alors un phénomène de dissonances apparaît, qui peut nuire à la puissance symbolique et donc à l'applicabilité. Tolkien évite cet écueil et maintient la cohérence symbolique de son œuvre en exposant sans ambages les risques du chemin qu'emprunte Aragorn. Lors du récit de la bataille de Pelargir, Legolas déclare ainsi :

> In that hour I looked on Aragorn and thought how great and terrible a Lord he might have become in the strength of his will, had he taken the Ring to himself. […] But nobler is his spirit than the understandings of Sauron. (*The Return of the King*, 175).

La juxtaposition de « great », normalement mélioratif, et de « terrible », péjoratif, indique clairement que la croissance quantitative peut provoquer un changement qualitatif et qu'au-delà d'un certain point, elle devient donc problématique.[25] Ce passage fait fortement

---

[24] « Hints of correspondence between our history and the history of Middle-Earth are in fact fairly frequent… » (Shippey 2000, 164).

[25] On retrouve le même oxymore, « great » et « terrible », en relation avec Lord Voldemort dans *The Philosopher's Stone*. Le facteur de baguettes, Ollivander, apprend au tout jeune Harry que sa baguette est jumelle de celle de Voldemort et déclare : « I think we must expect great things from you, Mr Potter… After all, He Who Must Not Be Named did great things — terrible, yes, but great » (*The Philosopher's Stone,* 96). La première partie de sa déclaration, prise hors contexte, serait un compliment. Cependant, la référence à Voldemort (qui a tué les parents du protagoniste), et plus encore l'articulation de « terrible » et « great » autour de la conjonction « but » nient tout positionnement de « great » sur l'échelle morale. Par conséquent, le lecteur est forcé de remettre en question les attentes de grandeur exposées par Ollivander (qui, on l'a vu en partie 1.1.1, sont aussi les attentes créées par le livre).

écho aux refus de Gandalf de prendre l'Anneau, qui associait déjà ces deux adjectifs avec le même effet : « With that power I should have power too great and terrible » (*The Fellowship of the Ring*, 81).[26] De même, le refus de Galadriel s'exprime par un oxymore similaire : « I shall not be dark, but beautiful and terrible » (480).[27] De plus, Legolas compare explicitement Aragorn à Sauron. Bien que cette comparaison donne l'avantage moral au premier (« nobler »), elle ne peut exister qu'en raison d'une similitude de potentiel. Encore une fois, ce traitement n'est pas réservé à Aragorn, puisque Galadriel se compare elle aussi au Seigneur Ténébreux (480). Comme dans ces deux autres cas de mentors, le danger d'une croissance exponentielle est directement lié à l'Anneau. La structure grammaticale de la phrase de Legolas est claire sur ce point, puisque l'actualisation de la proposition [*Aragorn BE terrible*] est niée deux fois — elle est renvoyée dans l'irréel par [*MIGHT*] et dans le passé par [*HAVE* + participe passé] — et que la condition de réalisation est la prise de l'Anneau. On voit donc que l'ombre de l'Anneau Unique s'étend bien au-delà de ses porteurs, mais ce qui fait la spécificité d'Aragorn par rapport aux autres personnages tentés par cet artefact, c'est qu'en dehors de toute influence de l'Anneau, les nécessités du pouvoir le conduisent en eaux troubles.

Rappelons en effet que pour combattre les pirates d'Umbar qui assaillent les côtes du Gondor, il convoque une armée de fantômes qui terrifient les paysans de son propre royaume en chemin. Gimli souligne à l'occasion que le recours aux spectres et à la peur sont les méthodes typiques de Sauron : « Strange and wonderful I thought it that the designs of Mordor should be overthrown by such wraiths of fear and darkness. With its own weapons was it worsted » (*The Return of the King*, 175). Le commentaire est ambigu, puisqu'au parallèle objectif avec Sauron (« its own weapons »), s'ajoutent deux adjectifs, « strange » et « wonderful », dont le second est non seulement subjectif mais surtout mélioratif. L'adaptation filmique de Peter Jackson s'arrête à la première partie du commentaire de Gimli,

---

[26] L'opposition est d'ailleurs répétée immédiatement avec une gradation : « And over me the Ring would gain a power *still greater and more deadly* » (je souligne, *The Fellowship of the Ring*, 81).

[27] Comme nous l'avons déjà vu en 2.2.1.2. (« Un héros dangereux »), la notion de croissance n'est pas éclipsée par l'adjectif « beautiful », puisque le co-texte immédiat mentionne « tall beyond measurement » (*The Fellowship of the Ring*, 81). « Beautiful and terrible » (plutôt que « great and terrible ») doit donc être compris comme un procédé de féminisation du pouvoir (« In place of the Dark Lord you will set up a Queen », 480), qui s'apparente plus à une esthétisation superficielle qu'à un véritable changement de nature.

« strange and wonderful » et fait fi de l'ambiguïté qu'il révèle. L'armée des morts au cinéma consiste donc uniquement en un *deus ex machina* qui renverse la bataille, sans autre conséquence. Cependant, l'intrigue principale, exposée lors du Conseil d'Elrond, repose précisément sur le refus d'utiliser les propres armes de l'ennemi — et ce, quel que soit le but poursuivi — pour ne pas devenir comme lui. Alors que d'autres œuvres du corpus se laissent tenter par l'hypocrisie facile d'un *nécessité fait loi*,[28] Tolkien creuse l'ambiguïté de son personnage et de la situation en jouant sur la focalisation. En effet, la traversée du chemin des morts s'ouvrait sur une narration du point de vue de Gimli. Dans ce passage, il est ainsi le sujet des verbes de perception visuelle (« He could see nothing », 58) et auditive (« he heard the tinkle of water », 59) ainsi que de cognition (« he knew now there could be no turning back », 58). De plus, le sentiment de peur exprimé est explicitement le sien (« pursued by a groping horror that seemed always just about to seize *him* », je souligne, 59). Cependant, la focalisation change à la sortie du tunnel pour nous donner un point de vue extérieur au groupe de héros.[29] Le procédé est intéressant car pour les paysans qui subissent le passage des armées, Aragorn n'est pas un libérateur, mais une cause de terreur. En toute cohérence avec l'anti-quête qui est la trame principale du roman, l'utilisation des armes de l'ennemi donne donc lieu à une perception d'Aragorn semblable à celle de l'ennemi. Ainsi, puisqu'il est à la tête de l'armée des morts, le premier titre qui lui est donné par son propre peuple est celui de roi des morts :

> Ever there rose the same cry in the gathering night: "The King of the Dead! The King of the Dead is come upon us!"
> Bells were ringing far below, and all men fled before the face of Aragorn… (*The Return of the King*, 61)

Ce titre de « roi des morts » est répété quatre fois pour Aragorn (et une cinquième fois pour celui qui est effectivement le roi de l'armée des morts), il y a donc une réelle insistance. De plus, il est important de remarquer que l'auteur décrit la terreur provoquée par le Seigneur

[28] On pense par exemple à l'aisance avec laquelle Harry Potter utilise un sortilège impardonnable dans *The Deathly Hallows*. Voir page 428 et encore à la page suivante : « Harry acted without thinking: pointing his wand at Travers, he muttered "*Imperio!*" once more » (*Deatlhy Hallows*, 429). Rappelons que dans la société magique, l'utilisation d'un sortilège impardonnable sur un être humain est passible d'une peine de prison à perpétuité (*The Goblet of Fire*, 192).

[29] Voir par exemple une description typique de la focalisation externe : « The vale was rich and many folk dwelt there ». (*The Return of the King*, 60).

des Nazgûl lors de son entrée dans Minas Tirith dans les mêmes termes : « In rode the Lord of the Nazgûl, under the archway that no enemy ever yet had passed, *and all fled before his face* » (je souligne, *The Return of the King*, 113). Le parallèle entre Aragorn et le Nazgûl est renforcé par le titre donné au premier, tout autant que par le but explicite de celui-ci qui est d'entrer à Minas Tirith pour y régner. Dans un tome qui a promis « le retour du roi » à son lecteur, la représentation d'un spectre couronné entrant dans la capitale du Gondor,[30] alors même que l'héritier a été nommé « roi des morts », augure mal de la trajectoire spirituelle d'Aragorn. Comme Lord Asriel dans *His Dark Materials*, il « court toujours le risque de devenir le tyran brutal qu'il a passé sa vie à vouloir détruire » (Tucker 2004, 159). Loin d'être un accident de la narration, la présentation de ce risque est une illustration consciente des enjeux de l'anti-quête et devient même un ressort de l'intrigue. En effet, dans le chapitre « The Last Debate » (*The Return of the King*, 169-183), les personnages décident de détourner l'attention de Sauron en attaquant le Mordor et en se constituant appât (« bait », 179). Alors que leur armée est numériquement inférieure, l'attrait de leur appât — et donc le cœur de leur opération — repose sur la possibilité que l'un d'eux veuille prendre la place de Sauron : « [Sauron] will think that in such rashness he sees the pride of the new Ringlord » (180). Ce jeu de dupe se concentre sur la personne d'Aragorn, car c'est lui qui incarne le plus fort potentiel de croissance. Un *caveat* s'impose ici : il ne s'agit pas, à l'évidence, de prétendre départager Gandalf, Aragorn *et al.* comme le font parfois les fans sur les forums d'internet pour savoir qui gagnerait un hypothétique combat, mais d'analyser leurs courbes de croissance.[31] Celle qui est mise en avant est celle d'Aragorn, dont les étapes sont rappelées : « the Sword that robbed [Sauron] of his treasure re-made ; the winds of fortune turning in our favour and the defeat unlooked-for of his first assault » (*The Return of the King*, 179).[32] Dans cette énumération, Gandalf expose le point de vue partiel de Sauron,

[30] On note dans ce passage l'insistance sur l'aspect spécifiquement royal de cette couronne (contrairement à sa première mention dans *The Fellowship of the Ring*) : « The Black Rider flung back his hood, and behold! he had a kingly crown; and yet upon no head visible was it set » (*The Return of the King*, 113). En revanche, son titre de roi d'Angmar n'est mentionné par Gandalf qu'au début du chapitre (« King of Angmar long ago, Sorcerer… », 99) et n'est pas répété avant sa mort (« Angmar and its sorcerer king », 133).

[31] Voir par exemple « Aragorn vs Gandalf » sur *ComicVine*, qui précise « No magic,no armor,just swords » (sans espaces dans l'original) ou le plus surprenant « Gandalf vs. Merlin », sur *The Tolkien Forum*, qui ajoute « and King Arthur vs. Aragorn II ».

[32] La liste continue avec un rappel de la défaite du Nazgûl, mais comme les deux responsables de cet exploit, Eowyn et Merry sont alités, ils ne sont pas interprétés comme une menace pour Sauron.

Aragorn n'est donc pas nommé. Néanmoins l'épée reforgée ne prend toute sa valeur que dans les mains de l'héritier légitime, c'est donc sur lui que les personnages décident de concentrer l'attention et l'inquiétude de Sauron. Ainsi, ils changent la formulation initiale du défi lancé à Sauron en faveur de l'héritier du trône — Aragorn-Elessar :

> Imrahil said: "Say not *The Lords of Gondor*. Say *The King Elessar*, for that is true, even though he has not yet sat upon the throne; and it will give the Enemy more thoughts, if the heralds use that name." (*The Return of the King*, 187).

On remarque dans cette déclaration le passage d'un pouvoir collectif (le pluriel de « lords ») à un pouvoir individuel qui est jugé plus convaincant pour les besoins de la diversion. Le contexte est ici primordial pour comprendre les implications de ce changement. Comme le dit Gandalf dans le passage déjà cité, il s'agit de faire croire à Sauron qu'un nouveau seigneur de l'Anneau se dresse contre lui, c'est-à-dire un nouveau tyran en puissance. Le lecteur effectue donc une double inférence : d'une part l'exercice collégial du pouvoir est une menace moindre, et d'autre part la concentration de pouvoir dans les mains d'une seule personne doit être interprétée comme ayant une connotation péjorative. De plus, bien que la confrontation armée soit un affrontement de pouvoirs, l'autorité n'est pas une dimension négligée. À l'évidence, Sauron n'obéit pas à Aragorn, cependant il reconnaît tout de même son autorité dans la mesure où son titre (« *King Elessar* » qui est prématuré, plutôt qu'héritier d'Isildur, qui serait plus exact) capte son attention. En effet, c'est par son autorité qu'il unit les différents seigneurs du Gondor sous sa bannière, et ce malgré un risque de désunion évoqué à plusieurs reprises.[33] La tension entre Denethor et Gandalf est principalement responsable de l'activation des scénarios communs et intertextuels sur les querelles de palais et guerres civiles. Ces scénarios sont actualisés lorsque Denethor donne des ordres pour préparer son bûcher. Les serviteurs de la citadelle mettent alors en scène une

[33] On pense bien sûr au choix d'Aragorn de ne pas entrer officiellement dans Minas Tirith avant la fin de la guerre : « I fear that if I enter it unbidden, then doubt and debate may arise » (*The Return of the King*, 155). Gandalf évoque également ce danger après la victoire des champs du Pelennor « [Sauron] will look for a time of strife » (179). De plus, il est important de noter que malgré la réputation de *The Lord of the Rings* d'être manichéen, les guerres civiles sont bien implantées dans l'univers de Tolkien — dès le premier tome, Tom Bombadil mentionne le morcellement du royaume d'Arnor : « Kings of little kingdoms fought together » (*The Fellowship of the Ring*, 172). Ici c'est le contraste entre l'entité unique indiquée sur la carte numéro 1 (« The lost realm of Arnor ») et le pluriel et le diminutif (« little ») qui permettent de déduire une guerre *civile*. L'appendice A ne confirme pas pleinement cette inférence puisqu'il n'est pas clair si la partition du royaume d'Arnor est illégitime. En revanche, il y est fait mention d'une guerre civile au Gondor (*The Return of the King*, 388-9). Hors corpus, les guerres civiles entre elfes sont un des moteurs tragiques du *Silmarillion*.

guerre civile à échelle réduite qui commence par une remise en cause de l'autorité à suivre (« "Who is the master of Minas Tirith?" the man answered. "The Lord Denethor or the Grey Wanderer?" » *The Return of the King*, 110) et se termine par un affrontement armé et la mort de deux serviteurs au main d'un garde (143). Ce qui est en cause ici, c'est la légitimité de l'autorité. Denethor a une légitimité traditionnelle (puisque la charge d'intendant se transmet de père en fils) alors que l'autorité de Gandalf est avant tout charismatique, elle repose sur ses qualités personnelles. C'est la confrontation de ces deux sources de légitimité qui provoque la crise.[34] En revanche, si l'autorité d'Aragorn constitue un danger pour Sauron, c'est qu'il est le seul à bénéficier à la fois d'une légitimité traditionnelle et charismatique.

[34] Nous ne cherchons pas ici à éclipser la folie ou le désespoir de Denethor, qui sont le catalyseur de la crise, mais à montrer que sans autorité pour le contredire, son suicide ne mènerait pas à un affrontement entre soldats de la même cité.

3.2.2.2. Légitimité d'Aragorn

La légitimité traditionnelle d'Aragorn tient à sa filiation, dont la seule mention suffit à rallier l'arrière-ban du Gondor (« At Pelargil the heir of Isildur will have need of you », *The Return of the King*, 173). On notera en outre que cette légitimité traditionnelle procède également de son épée, Anduril. Contrairement à Glamdring (pour Gandalf) ou Sting (pour Bilbo et Frodo), elle ne possède pas la capacité magique de briller à l'approche des orcs. Sa caractéristique notable est d'avoir été reforgée à partir des tronçons de Narsil, l'épée avec laquelle Isildur coupa l'Anneau au doigt de Sauron. L'intertextualité avec les légendes arthuriennes, signalée par l'utilisation d'une épée comme symbole de légitimité traditionnelle, attire l'attention sur la dimension charismatique de cet élément. Elle est flagrante dans le cas d'Excalibur — épée magique que seul Arthur peut sortir de l'enclume — et se révèle par l'usage métonymique que les personnages font d'Anduril en référence à Aragorn. « *Seek for the Sword that was broken* » (*The Fellowship of the Ring*, 322). On voit donc que la lignée des rois du Gondor, interrompue et qu'Aragorn veut restaurer, se confond avec l'épée du roi, brisée puis reforgée.

Pourtant, la seconde composante de sa légitimité, le charisme, ne s'exprime pas principalement sur le champ de bataille, et ce contrairement aux scénarios intertextuels pourtant activés par la mention répétée de cette épée. En effet, les ennemis emblématiques que sont le Balrog et le seigneur des Nazgûl sont éliminés par d'autres personnages, ce qui laisse Aragorn sans preuve flagrante de ses prouesses martiales.[35] Son autorité charismatique se trouve ainsi en partie dissociée de la notion de pouvoir (en partie uniquement puisqu'il reste tout de même un chef de guerre).[36] Plus qu'un détail, il s'agit d'un point d'achoppement fondamental dans la mesure où il limite la croissance d'Aragorn. Ainsi, alors même que l'auteur utilise Aragorn pour illustrer les dangers de la croissance et justifier le choix de Frodo, il maintient une différence nette entre l'autorité de celui-ci et celle de Sauron — qui

[35] Encore une fois, le film de Peter Jackson choisit une approche différente et multiplie les rencontres avec les chefs ennemis. Afin de ne pas confondre l'original et l'adaptation, il est peut être bon de rappeler que, chez Tolkien, le troll de la Moria n'introduit qu'un pied dans la salle où est réfugiée la compagnie (*The Fellowship of the Ring*, 426) et qu'Uglúk— le chef des *huruk-hai* — est tué par Éomer et non Aragorn (*The Two Towers*, 67).

[36] À comparer avec le charisme martial qui fonde la légitimité du roi de Taina dans *Enchantment* et que nous avons déjà mentionné : « They have to see the king's arm fall upon the enemy and rise up soaked in blood and gore » (*Enchantment*, 105).

repose précisément sur une confusion entre autorité et pouvoir. Cependant, en contrepartie, le charisme d'Aragorn est exacerbé, au-delà même du signe évident que sont ses guérisons thaumaturges. Empruntant à la tradition (française et anglaise) des rois thaumaturges, guérisseurs d'écrouelles, Tolkien fait de la guérison miraculeuse un des signes distinctifs des rois du Gondor (*The Return of the King*, 154). Rappelons la définition que donne Weber du charisme :

> La qualité extraordinaire […] d'un personnage, qui est, pour ainsi dire, doué de forces ou de caractères surnaturels ou surhumains ou tout au moins en dehors de la vie quotidienne, inaccessibles au commun des mortels ; ou encore qui est envoyé par Dieu.[37] (Weber, 320).

La légitimité charismatique ne se fonde donc pas nécessairement sur une personnalité rayonnante, mais aussi sur des capacités fantastiques. Notons encore que dans le cas qui nous occupe, Gandalf — pourtant magicien de son état et de nature angélique (*Letters of J.R.R Tolkien*, 202) — fait appel à Aragorn pour guérir les blessés. Ainsi la thaumaturgie apparaît comme un signe particulièrement fort — même si l'on évitera cependant de parler de droit divin dans le contexte de *The Lord of the Rings*.[38]

Au-delà de cette capacité miraculeuse, le charisme d'Aragorn s'exprime de façon particulièrement forte dans sa relation personnelle avec les autres personnages. Lors de la traversée des chemins des morts, Gimli déclare ainsi que seule la volonté d'Aragorn lui a permis de continuer, mais Legolas le corrige et préfère parler d'amour : « "And by the love of him also," said Legolas. "For all those who come to know him come to love him after his own fashion, even the cold maiden of the Rohirrim" » (*The Return of the King*, 172). Contrairement à la volonté, qui s'exerce du *leader* vers son groupe, l'amour est dirigé vers le chef et prend sa source dans l'individu qui le suit. La nuance apportée par Legolas insiste donc sur l'absence de contrainte (qui caractérise le pouvoir) et sur la prédominance des émotions (plutôt que de la raison) dans le choix de suivre Aragorn. L'amour comme ciment de l'autorité est d'ailleurs très répandu dans *The Lord of the Rings.* Le terme est appliqué à

[37] La dernière partie de la définition correspond à l'étymologie grecque du mot charisme : « grâce accordée par Dieu ». On notera d'ailleurs que ce mot voit sa première apparition dans le Nouveau Testament (Picoche 2009, pas de pagination).

[38] Sur la tradition thaumaturgique, on se reportera avantageusement à l'ouvrage de Marc Bloch, *Les rois thaumaturges*, Pais : Librairie Istra, 1924. Sur l'omission volontaire du fait religieux chez Tolkien, 2.2.2.2. ci-dessus (« L'anti-quête ou la plénitude de la décroissance »).

Faramir (quatre occurrences, dont trois ayant Beregond pour sujet),[39] à Frodo (cinq occurrences, ayant toutes Sam pour sujet), au roi Théoden (trois occurrences), mais pas à Denethor, ni même à Gandalf. Aragorn comptabilise à lui seul dix occurrences, qui marquent l'attachement d'amis (Legolas dans le passage déjà cité), d'alliés (Éomer),[40] de vassaux (Faramir)[41] ou de femmes (Éowyn). Dans ce dernier cas, la différence de sexe active des scénarios communs romantiques. La question qui se pose alors au critique est de savoir si une lecture homo-érotique de la relation d'Aragorn avec Legolas, Éomer ou Faramir est justifiée[42] — ou pour formuler la question autrement, si le texte contient d'autres différences que le sexe pour légitimer une interprétation distincte de sa relation avec Éowyn. La réponse fournira des éléments révélateurs quant à la nature de l'autorité charismatique d'Aragorn.

On peut déjà relever une différence de langage dans la façon dont Éowyn s'adresse à Aragorn : « They go only because they would not be parted from thee — because they love thee » (*The Return of the King*, 55). En lieu et place de « thee », les autres personnages — masculins — se contentent du plus conventionnel « you ». Rappelons que, d'un point de vue intra-diégétique, *The Lord of the Rings* se veut une traduction du *Livre Rouge*, et c'est dans cette perspective que le changement de pronom doit être analysé. À ce titre, la note de bas de page dans l'appendice F.II, « On translation », comporte une précision éclairante : « a change from *you* to *thou*, *thee* is sometimes meant to show, there being no other means of doing this, a significant change from the deferential, or between men and women normal, forms to the familiar » (*The Return of the King*, 516). L'intention de l'auteur[43] est donc, explicitement, que l'emploi de « thee » dans la bouche d'Éowyn doit être interprété comme un tutoiement et non

---

[39] Voir par exemple : « while Beregond of the Guard thought first of the captain whom he loved » (*The Return of the King*, 87). La dévotion de Beregond pour Farmir est d'ailleurs sa caractéristique principale.

[40] En raison de son évocation lyrique du paysage, l'exemple le plus frappant est probablement : « Since the day you rose before me out of the green grass of the downs I have loved you, and that love shall not fail » (*The Return of the King,* 298).

[41] Ainsi lors de son réveil post-traumatique : « [A]nd love was kindled in his eyes, and he spoke softly » (*The Return of the King,* 161).

[42] Hors contexte, l'exemple sus-cité pour Éomer se prête particulièrement à ce type de lecture (voir note 38). Dans les fictions dérivées, cette ambiguïté est régulièrement exploitée et a donné naissance à un sous-genre, les *slash fictions* (le *slash* provenant des titres simplifiés « Aragorn / Legolas » par exemple). Pour une critique homo-érotique de la relation Sam/Frodo, on se reportera à l'article d'Esther Saxey, « Homoeroticism », qui étudie à la fois le livre et le film (Saxey 2005). Voir également la description de leur « lien homosocial » chez Lucie Armitt (*Fantasy fiction : an introduction*, 94).

[43] Il s'agit bien ici de l'auteur modèle (*implied writer*) et non pas de l'homme J.R.R Tolkien, ni surtout de l'auteur fictif du Livre Rouge.

un regain de cérémonie (« ceremonious language » dans la même note, 516). Le texte contient donc effectivement un désir de rapprochement que les personnages masculins n'expriment pas. En outre, la mélancolie d'Éowyn pendant sa convalescence ne prend fin que lorsqu'elle se fiance à Faramir (*The Return of the King*, 292) ; par conséquent le lecteur en déduit que son amour pour Aragorn, cause du chagrin, était bien d'ordre romantique. La distinction d'Éowyn apparaît donc fermement établie et non pas de l'ordre du préjugé sexuel. En conséquence, les relations d'Aragorn avec les autres hommes peuvent bien être interprétées comme relevant de l'autorité charismatique. Néanmoins il faut rester conscient que cette autorité procède d'un rapport fondamentalement intime entre Aragorn et ceux qui reconnaissent son autorité. En dehors de toute relation d'autorité formelle, cette amitié intime entre hommes est d'ailleurs évoquée dans la biographie officielle de Tolkien :

> It was in part the result of the First World War, in which so many friends had been killed that the survivors felt the need to stay close together. Friendship of this kind was remarkable and at the same time entirely natural and inevitable. It was not homosexual (Lewis dismisses that suggestion which deserves ridicule) yet it excluded women. […] We can fin something of it expressed in *The Lord of the Rings*. (Carpenter 1987, 148)

On retrouve dans cette analyse la composante martiale au cœur de la relation entre Aragorn et Éomer ou Éowyn. On note également que les femmes en sont exclues, de la même façon qu'Éowyn n'est pas autorisée à partir pour le front. On pourrait néanmoins se demander dans quelle mesure cette déclaration relève d'une stratégie de défense, mais de telles considérations nous mèneraient sur les terrains glissants de l'analyse biographique, ce qui est contraire à notre approche.

Comme c'est le cas pour le pouvoir, l'exacerbation de cette autorité charismatique n'est pas exempte de danger. En effet cet amour pour le *leader* porte en germe le culte de la personnalité. Même si la possibilité d'appliquer cette situation aux totalitarismes du XX^{ème} siècle dépend de l'expérience du lecteur individuel, les dangers du culte de la personnalité sont néanmoins activés par le lecteur modèle en raison de la co-textualisation de cet amour et de la représentation d'Aragorn comme seigneur ténébreux en puissance (au cours de l'épisode du chemin des morts déjà cité). Malgré l'activation de ce scénario, le culte de la personnalité n'est jamais actualisé, puisqu'Aragorn exprime un sentiment mutuel. Il ne s'agit

pas, bien sûr, de prétendre qu'Aragorn répond à Éowyn par un amour romantique, mais qu'il y répond par un sentiment bienveillant (« Sorrow and pity have followed me ever since I left her desperate in Dunnharow », *The Return of the King*, 163). Par opposition, Galadriel évoque, lors de sa tentation, l'image d'une figure autoritaire qui s'appuie sur l'amour du groupe commandé, sans y répondre : « All shall love me and despair » (*The Fellowship of the Ring*, 480).[44] Pour comprendre ces relations, Scott Kleinman fait appel au paradigme médiéval du seigneur et de son *thegn*, qui mêle intimement amour et loyauté.[45] Il remarque également que le serment d'allégeance prêté devant Denethor est plus « contractuel » et moins personnel (Kleinman 2005, 142).[46] Cette différence se comprend car Denethor est un seigneur caractérisé par l'hubris, dont l'orgueil est déjà visible dans son désir constant de paraître mieux informé que Gandalf.[47] Cependant, c'est dans sa volonté de choisir sa mort et de refuser de céder son autorité au roi que cet orgueil prend des proportions démesurées : « I will not step down to be the dotard chamberlain of an upstart. […] I will have *naught*: neither life diminished, nor love halved, nor honour abated » (*The Return of the King*, 146). L'enchaînement des négations (« not », « naught », « neither », « nor ») marque son refus de voir son savoir et son autorité diminuées ou remises en cause, ce qui le mène à donner des ordres tyranniques puisqu'il ordonne à ses serviteurs de l'assister dans le meurtre de son fils (voir en particulier *The Return of the King*, 142-6). Le contraste de cet hubris tyrannique avec les autres figures d'autorité — et en particulier avec Aragorn — fait ressortir l'amour et le lien intime mutuels comme garde-fous contre une dérive autoritaire potentielle.[48]

---

[44] Sa description dans ce passage insiste précisément sur le danger d'un culte de la personnalité : « [she looked] terrible and worshipful » (*The Fellowship of the Ring*, 481).

[45] «This intimate connection between love and loyalty characterizes the relationship between lord and *thegn* » (Kleinman 2005, 139). Le *thegn*, forme archaïque du mot *thane* popularisée au XIX^{ème} siècle pour distinguer les acceptions écossaises et anglaises du mot, est un propriétaire terrien qui reste hiérarchiquement inférieur aux nobles (tandis que le *thane* écossais est généralement un chef de clan). Voir les entrées correspondantes dans le dictionnaire Oxford.

[46] Il faut ici souligner que même si le serment d'allégeance du Gondor est plus contractuel que la relation de Merry et Théoden, il n'échappe pas pour autant complètement au paradigme évoqué ici. En effet la réponse du suzerain au serment mentionne explicitement l'amour comme partie de la relation : « nor fail to reward that which is given: fealty with love… » (*The Return of the King*, 17).

[47] Voir par exemple : « For myself I have long known who is the chief captain of the hosts of the Dark Tower. Is this all that you have returned to say? » (*The Return of the King*, 99).

[48] Qu'en est-il de Gandalf ? Comme nous l'avons vu précédemment, contrairement à Aragorn, Faramir ou Frodo, son autorité ne procède pas de l'amour de la communauté commandée. Cependant, alors qu'Aragorn a un parcours dirigé vers l'obtention d'un poste d'autorité (le trône du Gondor), Gandalf délègue l'autorité lorsqu'il le peut : « "The Prince of Dol Amroth is in command in the absence of the Lord," said Gandalf » (*The Return of the King*, 148). Il pose ainsi ses propres garde-fous.

Ainsi, parallèlement à la trajectoire décroissante de Frodo, Aragorn suit un parcours qui permet sa croissance en pouvoir et en autorité. Cette croissance l'amène à être comparé explicitement, et non pas uniquement structurellement, à son ennemi. De la même façon, l'utilisation de *doppelgängers* permet de mettre en scène les conséquences négatives d'une quête de pouvoir, comme nous l'avons vu avec le couple Dumbledore / Grindelwald ou Frodo / Gollum. Il ressort donc que dans *Harry Potter* comme dans *The Lord of the Rings* l'auteur a recours à des doubles permissifs qui, en parallèle de l'anti-quête menée par le héros, font les choix que celui-ci délaisse, afin de mettre en relief la nécessité de la décroissance. Cependant, au-delà des doubles du héros, cette stratégie décroissante conduit à s'intéresser aux personnages qui se développent dans l'ombre, les faire-valoir.

3.3. L'avènement des faire-valoir

Nous avons vu comment l'ambiguïté prophétique dans *Harry Potter* ouvre la diégèse sur la possibilité d'un autre héros, croissant — possibilité au demeurant jamais pleinement réalisée. Nous avons également montré la façon dont les doubles permissifs du protagoniste illustrent le danger d'une déviance croissante pour celui-ci. Nous nous attacherons maintenant à démontrer que le texte établit l'importance des faire-valoir dans l'intrigue décroissante, et nous étudierons la manière dont cette attente, une fois créée, s'avère justifiée ou non.

3.3.1. Un engagement émotionnel

3.3.1.1. Valets et auxiliaires magiques

Bien que *The Left Hand of Darkness*, avec son duo équilibré, constitue une exception, on remarque effectivement que les héros de notre corpus sont entourés de faire-valoir, c'est-à-dire de personnages de second plan qui servent à les mettre en valeur (*Larousse*). C'est le cas de Frodo et de ses compagnons hobbits, de Harry et ses deux amis, d'Ivan et Sergei dans *Enchantment*, mais également de Lyra et son *dæmon* dans *His Dark Materials*. Ces personnages ayant tous une position subordonnée vis-à-vis du héros, nous nous permettrons un emprunt au jargon de la bande dessinée américaine et nous les désignerons sous le terme de *sidekick*.[1] Plus que « faire-valoir », *sidekick* insiste sur la hiérarchie respective des personnages, ce qui fait son intérêt ici. En effet, on pourrait légitimement s'attendre à ce qu'une intrigue décroissante réserve un rôle particulier à ces personnages disposant de moins d'autorité et de pouvoir. Cette attente n'est pas exploitée dans *Enchantment*, nous nous concentrerons donc sur *Harry Potter*, *His Dark Materials* et *The Lord of the Rings*.

Dans *Harry Potter*, la structure du roman accorde une position spécifique à Ron et Hermione. Outre leur appartenance au cercle rapproché du héros, ils fonctionnent régulièrement comme des auxiliaires magiques archétypiques (les fonctions F^9 et f^9

[1] Nous nous appuyons sur la définition du dictionnaire Cambridge : « a person who works with a person who is more important than they are. » *Cambridge Dictionary Online,* Cambridge, Cambridge UP, <http://dictionary.cambridge.org>, 2016.

identifiées par Vladimir Propp)[2] plutôt que comme des adjuvants. On retrouve ici les racines féériques de la série, sous la forme d'une ou de plusieurs tâches correspondant à chaque auxiliaire. Ainsi Ron affronte le jeu d'échecs géant (*The Philosopher's Stone*, 302-5), tandis que Hermione trouve le point faible du *Devil's Snare* (299) et résout une énigme (307). Leur fonction remplie, les auxiliaires se retirent afin de laisser Harry seul face à son adversaire, Quirrel-Voldemort. Même si l'on ne retrouve dans aucun des tomes suivants une structure aussi transparente, l'organisation de ce premier volume établit un horizon des attentes dans lequel les deux *sidekicks* de Harry ont chacun leur rôle à jouer pour lui permettre d'atteindre Voldemort. Dans les volumes suivants, la répartition méthodique des tâches à affronter laisse place à un schéma plus discret mais tout aussi rigide. L'aide de Ron et Hermione y prend la forme d'un complément cognitif, puisqu'ils suppléent respectivement les informations sur le monde fantastique et la logique qui font défaut au héros. Ainsi, ni son autorité ni son pouvoir ne sont remis en question.

Leur fonction dans l'intrigue est donc établie en des termes beaucoup plus précis que celle de Sam Gamgee dans *The Lord of the Rings* par exemple. En effet, contrairement aux compagnons de Harry, Sam s'inscrit dans des relations sociales qui préexistent à la quête. Nous ne cherchons pas à nier l'existence de relations sociales extérieures à Hogwarts dans *Harry Potter*. Avant son entrée à l'école, Ron dispose déjà d'un réseau social au sein du monde magique, et ce réseau inclut des cousins (plus ou moins éloignés) dans l'équivalent sorcier de la noblesse, les familles de Sang Pur. Cependant, ce capital social ne lui confère aucune position dominante au sein du trio, ni vis-à-vis de Harry (fils de sorciers mais élevé par des « moldus »), ni même vis-à-vis de Hermione (née de parents « moldus »).[3] Dans *The Lord of the Rings* en revanche, on a affaire à un couple maître-valet qui rapproche Sam de l'archétype du *sidekick* littéraire, Sancho Panza (Cervantes, 1605).[4] Sa présence auprès du héros, Frodo, répond donc d'abord à une logique sociale et non pas à un but utilitaire. Ainsi,

---

[2] Alors que la fonction F recouvre tous types d'auxiliaires (y compris des objets), F^9 et f^9 correspondent à la proposition de service d'un être vivant (voir Propp 1928, 29-31).

[3] Il faut voir comme principale raison à cela la prédominance du pouvoir économique comme facteur social, y compris au sein d'un internat aussi clos que Hogwarts (*cf* Ginny Weasley qui craint les moqueries en raison de son matériel d'occasion, *The Chamber of Secrets*, 332).

[4] Notons au passage que dans les comédies de maître-valet, c'est ce dernier qui est généralement le véritable protagoniste et agent de l'intrigue. Voir par exemple *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais (1778).

c'est à d'autres *sidekicks*, Merry et Pippin, que revient ce rôle pragmatique dans la première moitié de *The Fellowship of the Ring*, avant que la création de la communauté de l'Anneau ne fournisse à Frodo des compagnons qui lui soient hiérarchiquement supérieurs (ou du moins égaux). La traversée de la Moria est révélatrice de cette hiérarchie. En effet, bien que Sam participe aux combats, son rôle est marginalisé par l'agencement du récit, comme le montre l'affrontement dans la chambre de Mazarbul :

> The affray was sharp but the orcs were dismayed by the fierceness of the defence. Legolas shot two through the throat. Gimli hewed the legs from under another that had sprung up on Balin's tomb. Boromir and Aragorn slew many. When thirteen had fallen the rest fled shrieking, leaving the defenders unharmed, except for Sam who had a scratch along the scalp. A quick duck had saved him; and he had felled his orc: a sturdy thrust with his Barrow-blade. A fire was smouldering in his brown eyes… (*The Fellowship of the Ring*, 426)

L'énumération des combattants, associée au nombre d'orcs tués (« two » et « another » pour Legolas et Gimli respectivement, puis « many » pour Boromir et Aragorn) laisse supposer que le décompte final (« thirteen had fallen ») est à porter au crédit des compagnons cités précédemment, ce qui laisse dans l'ombre les autres combattants. Ainsi Sam est mis à part tant au niveau diégétique que stylistique. En effet, il est le seul membre de la compagnie à être blessé, et ses exploits guerriers sont racontés après le décompte final, grâce au *past perfect* (« had saved him » et « had felled his orc »). Cette stratégie de marginalisation permet paradoxalement d'insister sur Sam en tant que personnage, puisque son combat est décrit plus en détail au lieu d'être inclus dans un lot indistinct de treize. Cependant ce procédé a également pour conséquence de diminuer son importance pragmatique puisque le dénouement du combat est connu avant même que Sam ne soit mentionné. Le lecteur induit donc que son rôle dans l'intrigue est délimité, voire bridé, par sa fonction de *sidekick*. De plus, comme on le sait, lors du chapitre final du premier livre, « The Breaking of the Fellowship », les protagonistes sont divisés en deux groupes dont les aventures suivent deux fils distincts tout au long du second volume, ainsi que dans la majorité du dernier tome (jusqu'à la destruction de l'Anneau).

Cette division amène plusieurs remarques importantes. À l'évidence, la réduction drastique du nombre de compagnons de Frodo donne proportionnellement plus d'importance

à Sam. Cependant, et bien qu'elle ne soit encore que potentielle à la fin du premier volume, la nature de cette importance est précisée dès « The Breaking of the Fellowship ». Tout d'abord, il nous faut rappeler que le premier groupe prend le chemin des batailles de la guerre de l'Anneau,[5] tandis que Frodo et Sam cherchent à les éviter.[6] Comme nous l'avons déjà vu, cette division concentre donc les enjeux décroissants sur ces deux personnages, qui mènent l'anti-quête. Par conséquent, l'importance de Sam s'inscrit strictement dans un horizon des attentes décroissant. L'analyse de la réaction de Frodo lorsque son *sidekick* décide de le suivre permet de cerner plus précisément les attentes du lecteur et la façon dont elles sont créées :

> It is no good trying to escape you. But I'm glad, Sam. I cannot tell you how glad. Come along! (*The Fellowship of the Ring*, 534).

La répétition de « glad » active en effet le champ lexical des sentiments (positifs), et Sam en est le déclencheur. Le lecteur en déduit donc que son importance prendra corps non pas au travers d'une croissance de pouvoir, mais dans le domaine des sentiments.

Malgré des différences initiales, la structure qui détermine le rôle des *sidekicks* de Harry Potter suit un schéma très similaire. Alors que dans le cinquième tome, le nombre des auxiliaires magiques a été multiplié avec l'introduction de l'Ordre du Phœnix et de l'Armée de Dumbledore, le proviseur accorde à Ron et Hermione une importance particulière lorsqu'il autorise Harry à leur répéter ce qu'il apprend lors de leurs sessions particulières sur la biographie de Voldemort (*The Half-Blood Prince*, 204). Malgré leur position subordonnée en termes d'autorité et de pouvoir (vis-à-vis de Harry mais également des adultes de Hogwarts ou de l'ordre du Phœnix), cet accès au savoir leur confère ainsi un statut à part. Cette distinction renforce donc les conclusions du lecteur qui, dès le premier tome, a reconnu l'importance de Hermione et Ron pour la suite de l'intrigue. En toute logique, *The Half-Blood Prince* se conclut sur un resserrement du cercle d'amis de Harry, qui se sépare de sa petite amie et prévoit de faire l'école buissonnière en compagnie de Ron et Hermione. Les

---

[5] Avant que le lecteur n'en sache plus sur le sort de Frodo et Sam, c'est sur le rôle actif des autres compagnons dans ces batailles que s'ouvre *The Two Towers.*

[6] Dans la seconde partie de *The Two Towers*, ils observent à plusieurs reprises le passage des armées sans être directement impliqués dans ces affrontements de masse, même s'ils portent l'épée et sont amenés à se battre, contre Gollum puis contre Shelob.

derniers mots du tome leur sont consacrés, ce qui renforce encore cette consécration : « There was still one last golden day of peace left to enjoy with Ron and Hermione » (*The Half-Blood Prince*, 607). On note néanmoins un glissement ontologique, puisque les deux faire-valoir ne sont plus envisagés ici sous un angle pragmatique mais émotionnel, comme le révèlent l'adjectif mélioratif « golden » et le verbe positif « enjoy ». En d'autres mots, Hermione et Ron passent pleinement du statut d'auxiliaires magiques à celui d'amis. Ce glissement, loin d'être une surprise, est en continuité avec l'assurance répétée (par le guide Dumbledore) que les sentiments de Harry sont un atout plus important que les formes traditionnelles de pouvoir. Ainsi, dans le premier tome, le directeur insiste sur l'amour de la mère de Harry, puis semble vouloir généraliser : « If there is one thing Lord Voldemort cannot understand, it is love. [...] It was agony [for him] to touch a person marked by something so good » (*The Philosopher's Stone*, 321-2). Le lien filial est omis, de telle sorte que Harry est défini ici plus par l'amour qu'il a reçu que par le deuil qu'il a vécu. Dans le cinquième volume, ce sont les sentiments de Harry lui-même qui sont en cause : « In the end, it mattered not that you could not close your mind. It was your heart that saved you » (*The Order of the Phœnix*, 743). L'opposition entre une capacité magique que Harry ne réussit pas à apprendre (l'*occlumencie*) et ses émotions signale ici l'importance supérieure des sentiments. C'est dans ce cadre que s'inscrit l'amitié réaffirmée de Ron et Hermione avec Harry. Il apparaît ainsi que ses *sidekicks*, sans modification de leur caractère subordonné, voient leur importance confirmée juste avant le dénouement de l'intrigue.

3.3.1.2. Dæmonomicon

His Dark Materials est construit sur l'importance structurelle des *dæmons.* Au niveau le plus fondamental, ils constituent le *novum* du roman, c'est-à-dire l'élément fantastique autour duquel le monde diégétique est construit par « aliénation cognitive » (*cognitive estrangement*).[7] De plus, et contrairement aux faire-valoir animaux qui peuplent les dessins animés et dont la fonction relève parfois d'une dimension plus commerciale que diégétique,[8] les *dæmons* sont au cœur même de l'intrigue du roman. En effet, la perte (potentielle) du *dæmon* constitue l'élément perturbateur des deux premiers volumes, le *wrongness* pour reprendre la terminologie de John Clute.[9] Comme c'est souvent le cas dans le domaine de la *fantasy* de portail-quête, la description de ce mal se fait au travers des codes de la *fantasy* d'intrusion : « almost every Dark Lord of the portal-quest fantasy is an intruder » (Mendleshon 2008, 114). Cela signifie que le personnage dont le lecteur partage le point de vue exprime une première réaction de rejet fort face à cet élément fantastique. À ce titre, la réaction de Lyra lorsqu'elle découvre l'œuvre du bureau d'Oblation est typique :

> [H]e had no dæmon at all. The Gobblers had cut it away. That was intercision, and this was a severed child.
>
> [fin de chapitre]
>
> Her first impulse was to turn and run, or to be sick. A human being with no dæmon was like someone without a face, or with their ribs laid open and their heart torn out: something unnatural and uncanny that belonged to the world of night-ghasts, not the waking world of sense. So Lyra clung to Pantalaimon and her head swam and her gorge rose, and cold as the night was, a sickly sweat moistened her flesh with something colder still. [...]
>
> [She] swallowed hard to govern her nausea. (*The Golden Compass*, 213-214)

Le positionnement de la révélation en fin de chapitre — « That was intercision, and this was a severed child » — a pour effet d'accentuer l'impact émotionnel. En revanche, et

---

[7] Comme nous l'avons vu dans notre introduction, le *novum* est au centre de la définition de science fiction de Darko Suvin, et nous avons justifié son extension au domaine de la *fantasy*.

[8] La prédominance des studios Disney dans le domaine de l'animation fait de leurs films des exemples de choix pour les compagnons animaux et leur exploitation commerciale. On pense par exemple à Abou, le singe d'Aladdin dans le dessin animé éponyme (1992) ou au plus récent et plus arbitraire caméléon Pascal, qui accompagne la princesse Raiponce (*Tangled*, 2010). La fonction commerciale de ces faire-valoir a été étudiée par de nombreux critiques. Ainsi : « *Sleeping Beauty*'s failure is due to the lack of NHA [non-human animal] sidekicks in the film » (Leventi-Perez 2011, 19). Sur l'influence des produits dérivés, on se reportera également à l'article de David Buckingham « Selling childhood: Children and consumer culture » (Buckingham 2007).

[9] Rappelons que John Clute identifie deux types de *bondage* — le point de départ d'une histoire fantastique — qui sont un mal (*wrongness*) ou un amenuisement (*thinning*), c'est-à-dire une perte progressive de l'essence fantastique (comme c'est le cas de la Poussière dans le dernier volume de *His Dark Materials*). Voir l'entrée « Fantasy », dans l'*Encyclopedia of Fantasy* (Clute 1999).

contrairement à la majorité des cas dans *His Dark Materials*, il n'y a pas ici d'ellipse temporelle entre les deux chapitres. Ainsi, la tension ne retombe pas. On remarque dans ce passage l'entrelacement de deux champs lexicaux. D'une part, la réaction de Lyra est maladive et, d'autre part, les termes utilisés pour la description de l'enfant relèvent du domaine de l'horreur fantastique. Cette description s'appuie en partie sur des mots autonomes, tels que « unnatural », « uncanny », et le néologisme fantastique « night-ghasts », dont les deux composants servent à activer les notions de cauchemars et de fantôme. Le co-texte encourage le rapprochement de « night-ghast » et *nightmare*, puisque la phrase oppose le monde des fantômes nocturnes au monde éveillé (« the world of night-ghasts » et « the waking world of sense »). On soulignera en outre que *ghast* est une forme archaïque de l'adjectif *ghastly,* il insiste donc plus sur l'horreur que ne le ferait *ghost*. Ainsi la traduction française préfère « cauchemar » à « fantôme » alors même que la première occurrence du mot fait référence aux fantômes d'Érudits morts : « she was visited by a night-ghast, and woke up screaming at the three robed figures » (*The Golden Compass*, 50). De la même façon, on note l'utilisation du terme « Gobblers » (« Enfourneurs »),[10] choisi par les enfants des rues et qui active des scénarios intertextuels de contes de fées et de croquemitaines, plutôt que la désignation officielle et froide « General Oblation Board ».[11] De plus, l'horreur qu'incarne cet enfant est illustrée par des comparaisons explicites (« like someone without a face, or with their ribs laid open and their heart torn out ») qui permettent au lecteur d'appréhender l'intrusion qu'incarne l'enfant coupé (« a severed child[12] »). D'autre part, et en complément de cette description, le champ lexical de la maladie sature la réaction de Lyra qui s'apparente à une liste de symptômes médicaux que viennent accentuer les allitérations en /s/ : « sick », « her head swam and her gorge rose », « a sickly sweat moistened her flesh ».

[10] Nous faisons référence, ici et ailleurs, à la traduction de Jean Esch, *Les royaumes du Nord*, Paris : Gallimard, 1998.

[11] Pour les références intertextuelles aux contes de fées, on pense en priorité à la sorcière de Hansel et Gretel et à l'ogre du Petit Poucet, mais la liste des monstres dévoreurs d'enfants ne saurait être exhaustive.

[12] Il faut noter ici que le verbe *to sever* s'emploie généralement avec pour objet une chose ou une partie d'un être vivant, et non pas avec l'être dans sa totalité (voir la définition du *Merriam-Webster* « to remove (as a part) by or as if by cutting »). Le léger accroc à la grammaire prend ainsi part à la rhétorique de l'intrusion.

Ce passage représente donc un cas d'école de rhétorique de l'intrusion,[13] ce qui constitue une rupture avec les deux modes dominants jusqu'ici. En effet, les chapitres d'exposition (et par conséquent la découverte du Magistère et des *dæmons*) sont immersifs, tandis que l'aventure de Lyra après son départ d'Oxford est décrite grâce à la rhétorique du portail-quête. Cette rupture stylistique alerte le lecteur sur l'importance du *dæmon*, qui n'est plus considéré comme allant de soi.[14]

On notera cependant que ce compagnon constant de l'héroïne n'est pas uniquement un enjeu de l'intrigue, mais également un sujet actant. Dans le cas spécifique de Lyra et Pantalaimon, c'est la rencontre avec l'ours Iorek qui fournit le meilleur exemple d'une prise de décision par le *dæmon* (*The Golden Compass*, 195), mais on peut généraliser cette capacité à l'ensemble des couples humain-*dæmon*. En effet, on apprend que les luttes entre les enfants sont souvent réglées par une confrontation entre leurs *dæmons* (à la manière de deux animaux), et que le résultat en est accepté par les humains sans argument.[15] Ces exemples servent à illustrer concrètement le lien psycho-émotionnel qui lie les deux entités et interviennent à un stade de l'intrigue qui leur permet de souligner les enjeux de « l'intercision » (Lyra et les gitans se rapprochent de Bolvangar dans le premier cas, et l'enfant est prisonnière dans le second). Dans le cas de la rencontre avec Iorek, cette démarche devient même explicite, puisque Pantalaimon s'éloigne volontairement de Lyra pour lui forcer la main, ce qui donne lieu à une description de la douleur physique et morale provoquée par cette séparation momentanée : « she knew she would rather die than let them be parted and face that sadness again; it would send her mad with grief and terror » (*The*

[13] La rhétorique de l'intrusion comporte deux autres étapes après le rejet horrifié : l'acceptation et finalement le retour à la normale. L'acceptation intervient rapidement de la part de Lyra, grâce à sa pitié pour l'enfant, puis a lieu l'attaque de Bolvangar et la destruction du projet du bureau d'oblation qui permet le renvoi de l'intrusion.

[14] C'est en effet le ressort principal de la rhétorique de l'immersion, dont l'ouverture de *The Golden Compass*, fournit un exemple parfait : « Lyra and her dæmon moved through the darkening hall », (*The Golden Compass*, 1). Cette première occurrence du terme « dæmon » n'est pas suivie d'explications sur cet élément fantastique : sa nature est considérée comme connue et le lecteur doit la déduire du texte.

[15] Voir le désaccord entre Lyra et une autre prisonnière de Bolvangard : « Their two dæmons were staring at each other [...]. It was quite common for struggles between children to be settled in this way, with one accepting the dominance of the other. Their humans accepted the outcome without resentment » (*The Golden Compass*, 268).

Golden Compass, 196).[16] Les hyperboles « die », « mad », et « terror » préfigurent le destin des victimes des Enfourneurs, dont Tony Makarios sera le premier exemple.[17] Cependant, les situations données en exemple ci-dessus restent marginales, car malgré le lien profond qui unit un humain et son *dæmon*, le roman ne les présente pas sur un pied d'égalité mais systématiquement sous forme hiérarchisée, l'humain ayant la première place. Ainsi, dans le premier volume, on trouve trois occurrences de « Lyra and Pantalaimon » et une de « Lyra and her dæmon », mais jamais l'inverse. De plus, à la mort de l'un ou l'autre membre du duo, le corps de l'humain reste, tandis que le *dæmon* disparaît. On comprend donc que malgré le rôle central des *dæmons* dans l'intrigue et la structure du roman, Pantalaimon reste le *sidekick* de Lyra.

Cela étant établi, il nous faut encore démontrer que le texte lui promet un rôle clé pour le dénouement. À cet effet, on bénéficiera d'une vision de Pantalaimon comme attribut intrinsèque de Lyra, l'enfant prophétique. Plus précisément, le *dæmon* est la source des émotions de l'être humain, comme nous le montrent, par contraste, les différents cas de privation de *dæmon* évoqués dans *The Golden Compass*. Au premier plan, on trouve bien sûr les enfants victimes de l'intercision, qui sont dans un état de choc et d'hébétude complet. Ainsi, outre la rhétorique de l'intrusion déjà étudiée, la description de Tony Makarios se construit sur une série de négations éloquentes : « He came helplessly, showing no surprise and no fear at the great white beast » (*The Golden Compass*, 215). Sa seule préoccupation est de savoir où est son *dæmon*, comme le montrent les quatre occurrences de sa question : « You got my Ratter? » (214), puis « Where's Ratter? » (214), et encore « I dunno where my Ratter is » (215), et enfin « is she gonna know where I am? » (216). La variation lexicale, au demeurant minimale, ne doit pas éclipser l'uniformité sémantique de ces quatre phrases, d'autant que les incises sont parfaitement neutres, avec trois occurrences du verbe *to say* et une de *to speak*. Deux autres illustrations d'humains sans *dæmon* sont présentées dans ce

[16] Bien qu'il n'y ait pas de séquelles physiques, le passage insiste également sur la douleur corporelle : « part physical pain deep in the chest », « the pain in Lyra's heart grew more and more unbearable » (*The Golden Compass*, 195). Sans surprise, cette douleur physique est localisée dans la poitrine et le coeur, sources métaphoriques des sentiments.

[17] Voir *The Golden Compass*, 218 pour une description de sa folie désespérée et de sa mort.

premier tome.[18] On trouve d'une part le personnel de Bolvangar, dont le « regard vide » (*The Golden Compass*, 283), « l'absence de curiosité » (283)[19] et les *dæmons* comparés à des « somnambules » (283) sont autant de signes d'une absence d'émotion. D'autre part, Pullman fait appel à un *topos* de la littérature d'horreur, le zombie (375). Ces zombies, dont le rôle dans l'intrigue reste marginal, fonctionnent comme une métaphore et une caricature des agents de Bolvangar, puisqu'ils concrétisent leurs caractéristiques abstraites tout en accentuant les défauts. La référence au *topos* horrifique permet ainsi d'insister sur l'intrusion que représente des humains sans *dæmon.*[20] Au-delà des discours des différents personnages, ces différents cas établissent un contraste qui souligne l'importance du *dæmon* comme centre des émotions.

Il est cependant nécessaire d'affiner ce constat : différents outils narratifs s'associent pour donner à ces émotions une connotation sexuelle, parfois même de manière explicite. Mrs. Coulter, qui sert le Magistère et le représente donc aux yeux du lecteur,[21] explique ainsi la puberté à sa fille : « At the age called puberty, the age you're coming to very soon, dæmons bring all sorts of troublesome thoughts and feelings » (*The Golden Compass*, 284). Ici c'est la mention de la puberté, et donc de la maturation sexuelle, qui active ces connotations. On remarque en outre que l'adjectif « troublesome » ajoute une coloration négative, voire répressive. Bien entendu, le rôle de Mrs. Coulter dans l'intrigue fait d'elle un guide peu fiable, ce que confirme la réaction de rejet de Lyra dans ce passage. C'est pourquoi un guide de confiance, Lord Asriel, réactive cette association à la puberté, en se détachant des connotations péjoratives que lui accole le Magistère : « Well, this new kind of particle was elementary all right, but it was very hard to measure [...]. During the years of puberty [children] begin to attract Dust more strongly » (*The Golden Compass*, 370). Au contraire, les

---

[18] *The Subtle Knife* introduit un quatrième cas de figure, celui des personnes dont le *dæmon* a été dévoré par les Spectres, mais nous avons choisi de nous concentrer sur le premier volume, puisque c'est dans ses pages que les attentes principales du lecteur sont créées. On notera également que les habitants de notre monde (comme Will, qui rejoint Lyra dans *The Subtle Knife*) ne sont pas privés de *dæmon*, malgré les apparences, mais que celui-ci est intériorisé (*The Subtle Knife*, 26). Il est important de le rappeler, car dans le cas contraire, la construction du *dæmon* comme siège des émotions s'en trouverait sapée.

[19] « Strange blank incuriosity ».

[20] Pour être précis, malgré leur caractère stéréotypique et l'activation des scénarios intertextuels d'horreur intrusive, les zombies sont décrits ici comme un élément exotique, et donc plutôt en lien avec la rhétorique du portail-quête : « The Africans have a way of making a slave called a *zombi* » (*The Golden Compass,* 375).

[21] Remarquons néanmoins que cette assimilation de Mrs. Coulter au Magistère n'est pleinement valable que dans le premier tome. Dans *The Amber Spyglass*, au contraire, elle se détache de l'Église au profit de sa fille.

apparences scientifiques du discours d'Asriel (« particles », « measure ») renforcent son autorité, car elles l'opposent à ce qui est représenté comme l'obscurantisme religieux du Magistère.[22] Puisque les déclarations de deux personnages antagonistes se recoupent, le lecteur en déduit qu'elles doivent être justes, tout du moins tant que Lord Asriel maintient son capital de confiance. La révélation de ses projets pour l'ami de Lyra, dix pages plus loin, pourrait donc remettre en question l'association du *dæmon* avec la sexualité (*via* la puberté). Ce n'est pourtant pas le cas, alors que ses conclusions sur la Poussière sont effectivement reniées explicitement par Lyra. Cette exception tient principalement à deux éléments, l'un rhétorique, l'autre émotionnel. D'une part, comme nous venons de le voir, l'association des *dæmons,* de la Poussière et de la puberté est présentée par Asriel comme un constat scientifique et non comme un sujet de spéculation. Ce glissement du non rationalisme vers le méta-rationalisme (c'est-à-dire de la magie vers la science fiction), provoque un rétrécissement de l'écart fantastique qui rapproche le lecteur de sa réalité (le monde du fauteuil) et confère ainsi à l'argument une autorité indépendante du statut d'Asriel. D'autre part, et à un niveau différent des discours, la capture de Lyra à Bolvangar donne lieu à une scène particulièrement violente lorsque le personnel se saisit de son *dæmon*.

> It was as if an alien hand had reached right inside where no hand had a right to be, and wrenched at something deep and precious. She felt faint, dizzy, sick, disgusted, limp with shock. One of the men was holding Pantalaimon. He had seized Lyra's dæmon in his human hands, and poor Pan was shaking, nearly out of his mind with horror and disgust.
> [...] She felt those hands… It wasn't allowed… Not supposed to touch… Wrong… (*The Golden Compass*, 275)

On repère dans cet extrait quatre champs lexicaux entrelacés. D'une part, l'intérieur et l'intimité (« inside » et « deep and precious ») qui s'opposent à la notion d'interdit (« wrong » bien sûr, mais aussi un florilège de négations : « no hand had a right to be », « wasn't allowed » et « not supposed to »). D'autre part, les deux champs lexicaux dominants, le toucher et le dégoût, sont liés par une relation causale. C'est cette main étrangère et humaine (« alien hands » et par opposition aux *dæmons* « human hands ») qui

[22] Il s'agit effectivement de représentation car, par bien des aspects, cette opposition n'est qu'une façade, puisque les conclusions d'Asriel sont sensiblement les mêmes que celle du Magistère : la Poussière (qui se manifeste par les *dæmons*) doit être détruite.

provoque le rejet dégoûté de Lyra. On trouve dans cet extrait deux autres occurrences de ce mot, au singulier ou au pluriel : « hand » et « those hands » (le déterminant *those*, plutôt que *these*, insistant ici sur la connotation péjorative). De plus, le champ lexical du toucher recouvre également de nombreux verbes dans ce passage : *to touch* et *to feel* qui seraient neutres hors contexte, mais aussi *to hold* et *to seize* qui dénotent un toucher plus fort, et même *to wrench* qui est intrinsèquement violent. En conséquence de ce toucher agressif, le dégoût de Lyra est décrit par une longue énumération d'adjectifs : « faint, dizzy, sick, disgusted, limp with shock ». La gradation de « faint » à « disgusted » illustre une montée en intensité du dégoût qui débouche sur un renoncement du corps (« limp »). Ainsi cette démarche s'inscrit-elle clairement dans le glissement vers la rhétorique de l'intrusion qui caractérise la représentation du Magistère et de ses agents.[23]

La conjonction de ces quatre champs lexicaux pousse le lecteur à activer des scénarios de viol, ce qui a pour effet, d'une part, de le positionner contre les agresseurs de Lyra, et d'autre part de renforcer la conscience qu'il a du lien entre *dæmon* et sexualité. Il serait tentant d'assimiler *dæmon* et inconscient (dans le sens freudien du terme). Cependant ce raccourci négligerait certains aspects du texte où Pantalaimon agit au contraire comme une manifestation du Sur-Moi qui tente de refouler les envies (de bêtises) de l'enfant Lyra.[24] Que le *dæmon* soit considéré comme une allégorie de l'inconscient ou du Sur-Moi, son lien avec la sexualité est avéré. En conséquence, l'Église de *His Dark Materials* est construite en opposition forte non pas uniquement avec le *dæmon* (même si la proche homonymie avec *demon* pourrait le faire croire)[25] mais aussi avec ce qu'il représente, à savoir les émotions en général et le désir sexuel en particulier.[26] Puisque Lyra est l'enfant prophétisée, la nouvelle

---

[23] Dans le même extrait on trouve également l'horreur et le dégoût (« horror and disgust »), qui, accolés ainsi, pourraient résumer cette rhétorique de l'intrusion.

[24] C'est le cas par exemple dans le chapitre d'introduction : « "Hiding and spying is for silly children," [Pantalaimon said]. "Exactly what I knew you'd say," [Lyra replied] » (*The Golden Compass*, 9).

[25] Cette homonymie est renforcée par la note de l'auteur expliquant que *dæmon* doit se prononcer à la française, et non pas à la grecque, alors même que les *dæmons* de Pullman se rapprochent plus, fonctionnellement, du *dæmon* socratique.

[26] Cette opposition est réactivée à de très nombreuses reprises dans la trilogie. On se reportera par exemple au discours enflammé d'une des sorcières alliées à Lord Asriel : « [the Church]'s tried to suppress and control every natural impulse. And when it can't control them, it cuts them out. [...] There are churches [that] cut their sexual organs — yes both boys and girls — they cut them with knives so that they shan't feel » (*The Subtle Knife*, 52). Le rétrécissement de l'écart fantastique que représente cette allusion à l'excision vient expliciter la métaphore du *dæmon* coupé de son enfant à Bolvangar.

Ève (*The Amber Spyglass*, 71), dont le choix doit amener la fin de la théocratie, le lecteur induit que son *dæmon*, Pantalaimon, aura un rôle important à jouer dans ce choix, et que ce rôle sera en lien avec sa fonction en tant que siège des émotions.

Un motif clair se dégage donc déjà de l'étude des faire-valoir dans notre corpus. Lorsque le *sidekick* est promis à un rôle important pour la résolution de l'intrigue — comme nous avons montré que c'était le cas dans *His Dark Materials, Harry Potter* et *The Lord of the Rings* — ce rôle s'intègre dans le cadre défini des émotions. Par leur refus d'associer la promesse de cette importance à une croissance soudaine de pouvoir, les auteurs de ces trois romans préservent la logique décroissante de leur œuvre. Il nous reste à déterminer ce qu'il advient de cette promesse lorsque la lecture s'achève.

3.3.2. Une promesse difficile à tenir

3.3.2.1. La croissance consolatrice

Dès la fin de *The Two Towers*, Sam s'impose comme un héros à part entière lors de son combat contre Shelob, l'araignée géante :

> The blade scored [Shelob] with a dreadful gash, but those hideous folds could not be pierced by any strength of men, not though Elf or Dwarf should forge the steel or the hand of Beren or of Túrin wield it. […] Sam still stood upon his feet, and dropping his own sword, with both hands he held the elven-blade point upwards, fending off that ghastly roof; and so Shelob, with the driving force of her own cruel will, with strength greater than any warrior's hand, thrust herself upon a bitter spike. Deep, deep it pricked, as Sam was crushed slowly to the ground. (*The Two Towers*, 421)

La comparaison avec les héros des temps anciens, Beren et Túrin, consacre l'ascension de Sam puisque la construction de la phrase, articulée autour de « not though, » pose ces deux noms comme épitome de pouvoir, indépendamment de toute activation antérieure. Bien que la phrase soit effectivement construite de façon à fonctionner avec un co-texte restreint, on notera que Beren est mentionné à plusieurs reprises dans *The Lord of the Rings*, dont une fois par Sam deux chapitres plus tôt pour souligner la continuité entre leurs aventures respectives (*The Two Towers*, 400) et une fois encore lorsque Shelob est introduite (414). Le lecteur modèle a donc associé Beren à la notion d'héroïsme légendaire de façon répétée, et la mention de Túrin dans le co-texte immédiat fait bénéficier celui-ci des mêmes connotations. On soulignera également que la comparaison ne sert pas à souligner l'impuissance de Sam, puisque malgré son infériorité physique il réussit à poignarder l'araignée en utilisant la force de son adversaire : « with strength greater than any warrior's hand ».[27] La comparaison opère donc tout à son honneur. De plus, le changement de statut de Sam est signalé par un changement d'arme semblable à une mue : « dropping his own sword, with both hands he held the elven-blade point upwards ». Il acquiert ainsi par métonymie les attributs héroïques du précédent porteur de l'épée, tandis que sa posture met l'accent sur la verticalité et agrandit son corps de la longueur de ses bras et de son arme. Tout contribue

[27] On remarquera ici l'utilisation du mot « warrior » qui évite de spécifier la race du guerrier (humain, elfe, hobbit). En conséquence, Beren et Túrin sont inclus dans le champ du comparatif, « greater than », alors même que rien n'alerte le lecteur sur leur race (Beren est signalé comme humain dans *The Fellowship of the Ring*, et cette information n'est pas réactivée). Encore une fois, force est de constater que même dans ses références au *Silmarillion*, le texte de *The Lord of the Rings* fonctionne comme une entité indépendante.

donc ici à l'élévation, littérale et métaphorique, de Sam. En conséquence, et puisque Frodo a, lui, été abattu par Shelob, il devient le nouveau récipiendaire de l'Anneau, c'est-à-dire de l'enjeu du roman. On notera en outre que la prise de conscience que son maître est encore en vie ne remet pas en cause la représentation de Sam comme héros guerrier, de telle sorte que, armé de Dard (*Sting*) et de l'Anneau, sa seule présence met en fuite un orc :

> It stopped short aghast. For what it saw was not a small frightened hobbit trying to hold a steady sword: it saw a great silent shape, cloaked in a grey shadow, looming against the wavering light behind; in one hand it held a sword, the very light of which was a bitter pain, the other was clutched at its breast, but held concealed some nameless menace of power and doom (*The Return of the King*, 210).

Le champ lexical du pouvoir, omniprésent ici (par des signifiants abstraits, « power », ou concrets, « sword »), prend une connotation menaçante avec « looming » et « nameless menace » mais aussi « great » et « grey » qui se font écho *via* l'allitération et la rime interne. On assiste donc à une croissance pérenne du pouvoir et du statut de Sam.

Ron Weasley accède également à un statut héroïque, lorsqu'il sauve la vie de Harry. Au-delà du renversement de rôles, la description de Ron, malgré son accoutrement peu glorieux, inclut deux éléments particulièrement significatifs : « There before him stood Ron, fully dressed but drenched to the skin, his hair plastered to his face, *the sword of Gryffindor* in one hand and *the Horcrux* dangling from its broken chain in the other » (*The Deathly Hallows*, 302, je souligne). Comme dans le cas de Sam, le dépassement du statut de *sidekick* s'accompagne d'un transfert métonymique *via* l'épée de Gryffindor et l'*horcrux*. La première est une icône de l'héroïsme flamboyant que symbolise Gryffindor, et jusqu'à ce chapitre, il s'agissait d'un attribut de Harry.[28] Le second est l'objet qui donne son sens aux errances des personnages, sans lequel leur voyage ne serait qu'une fuite. Comme l'épée, il a été confié à Harry, indirectement, lorsque Dumbledore lui a demandé de retrouver l'ensemble des *horcruxes*. Ron prend donc possession simultanément d'une icône de pouvoir, et de l'autorité transmise par Dumbledore à Harry. Son importance nouvelle est ainsi marquée de façon beaucoup plus solennelle que celle de Hermione, l'autre *sidekick* de Harry, qui lui a pourtant aussi sauvé la vie en combat (*The Deathly Hallows*, 279). Cette différence de traitement

[28] Voir le final de *The Chamber of Secrets*, où l'épée lui est remise par le Choixpeau, mais aussi les discussions autour de l'héritage de Harry : « It belongs to Harry!" said Hermione hotly. "[The sword] chose him, he was the one who found it, it came to him out of the Sorting Hat—" » (*The Deathly Hallows*, 109).

s'explique par la différence de leur rôle au sein du trio. Comme on l'a vu, les deux *sidekicks* ont une fonction pragmatique et cognitive, mais dans ce dernier tome, la charge pragmatique repose entièrement sur Hermione qui porte seule la responsabilité du camping, alors même que l'apport pragmatique de Ron est considérablement réduit. En effet, après six ans passés au sein de la communauté sorcière, Harry a moins recours aux informations de ce sorcier de souche pour suppléer ses propres connaissances. En d'autres termes, le glissement de la rhétorique du portail-quête vers l'immersion implique une déliquescence de la fonction de guide que Ron incarne en partie dans les premiers tomes.[29] On comprend donc mieux la nécessité de réaffirmer l'importance de Ron à grand renfort de symboles, tandis que le rôle de Hermione, pourtant essentiel, n'est pas mis en valeur par le texte.

De ces deux exemples, nous pouvons donc conclure que la promesse de l'importance des *sidekicks* est tenue dans *Harry Potter* et *The Lord of the Rings*, contrairement aux *dæmons* de *His Dark Materials* dont l'importance diminue dans la suite de l'intrigue. En revanche, et bien que Hermione reste dans l'ombre, les cas de Ron et Sam mettent en évidence une croissance inattendue, principalement dans le domaine du pouvoir — que marque le symbolisme de l'épée — et, dans une moindre mesure, de l'autorité — avec la prise de possession de l'objet de la quête. Si cette croissance s'explique, c'est que, contrairement aux attentes créées, la charge émotionnelle est détachée des *sidekicks*.

L'importance des sentiments liés aux *dæmons* est pourtant réaffirmée dans *The Amber Spyglass*. Nous avons montré, en effet, la manière dont les *dæmons* étaient construits comme la source des émotions en général et du désir en particulier. En conformité avec les aspirations décroissantes de l'œuvre, le dénouement de la trilogie ne dépend pas de l'affrontement des armées angéliques, ni même du duel de Lord Asriel et de l'ange Metatron (*The Amber Spyglass*, 427), mais du choix de la « nouvelle Ève » (*The Amber Spyglass*, 71), c'est-à-dire Lyra. Comme nous l'avons vu, le lecteur s'attend à ce que ce choix repose sur les

[29] De la même façon, Lupin, professeur et guide dans *The Prisoner of Azkaban*, se voit refuser ses services alors même qu'il tente de réaffirmer l'utilité de ses connaissances : « "So . . . do you accept my offer? Will three become four? I cannot believe that Dumbledore would have disapproved, he appointed me your Defense Against the Dark Arts teacher, after all. And I must tell you that I believe that we are facing magic many of us have never encountered or imagined" » (*The Deathly Hallows*, 175). On note la référence à l'autorité professorale qu'il dérivait de Dumbledore, ainsi que l'euphémisme « many of us » qui désigne clairement les enfants et leur expérience limitée.

sentiments plus ou moins troubles générés par le *dæmon*, et ces attentes ne sont pas trompées :

> And she lifted the fruit gently to his mouth. […] Her fingers were still at his lips, and he felt them tremble, and he put his own hand up to hold hers there, and then neither of them could look; they were confused; they were brimming with happiness.
> Like two moths clumsily bumping together, with no more weight than that, their lips touched. Then before they knew how it happened, they were clinging together, blindly pressing their faces toward each other. […] The word love set his nerves ablaze. All his body thrilled with it, and he answered her in the same words, kissing her hot face over and over again, drinking in with adoration the scent of her body and her warm, honey-fragrant hair and her sweet, moist mouth that tasted of the little red fruit. (*The Amber Spyglass*, 492)

Au-delà du fruit — rouge, bien entendu — et de la ré-Écriture de la Genèse, on note l'omniprésence du champ sémantique de la sensualité. Sans mention explicite des attributs sexuels, différentes parties du corps sont énumérées (« lips », qui est répété), parfois accompagnées d'un adjectif qui en souligne la volupté (« hot face », mais aussi et surtout « moist mouth »). Outre la mention des doigts, ce sont les verbes qui insistent sur le toucher (« felt », « touched » et plus précisément « kissed »), voire sur le toucher hésitant et maladroit (« tremble », et encore plus « bumped clumsily » et « blindingly pressing »). L'odorat (« scent of her body » et « honey fragrant hair ») et le goût (« her sweet, moist mouth that tasted of the little red fruit ») viennent compléter cette explosion des sens. Le choix fatidique de l'enfant prophétique est donc décrit comme un éveil sensuel, ce qui a été établi comme une conséquence du *dæmon* à la puberté.[30] Or, force est de constater que le grand absent de ce passage est Pantalaimon, le *dæmon* de Lyra, en dépit de ce lien émotionnel et du rôle important qui lui était promis. En effet, lors de la catabase, son abandon est le prix du passage de Lyra vers les enfers (*The Amber Spyglass*, 296). Nous pouvons donc déduire que contrairement à la construction mentale que le lecteur a du *dæmon* et de ses relations avec son humain, contrairement à la description de la douleur physique et mentale ressentie par les enfants lors de cette séparation,[31] cet abandon n'a pas de conséquence sur le développement

[30] Le narrateur insiste d'ailleurs sur cette transition vers la puberté dans la manière de désigner Lyra et Will : « these children-no-longer-children » (*The Amber Spyglass*, 497).

[31] « It was far deeper and far worse than the pain of losing his fingers. But it was mental, too » (*The Amber Spyglass*, 300).

émotionnel de Lyra et Will. Le lecteur est ainsi conduit à mettre entre parenthèses les scénarios activés précédemment concernant les *dæmons*.

Après avoir construit des attentes similaires quant au rôle des sentiments, *Harry Potter* s'en écarte dans la même mesure que *His Dark Materials*. Pour cela, la narration effectue un double mouvement. D'une part, il y a un déplacement de la charge émotionnelle vers la famille de Harry — ses parents, mais aussi les substituts que sont Sirius et Lupin — d'autre part, l'amour de Harry après sa résurrection s'élargit à tous ses amis et non plus uniquement à ses deux *sidekicks.* La translation de la charge émotionnelle vers sa famille s'effectue lors du calvaire de Harry, et c'est leur soutien affectif qui lui donne le courage de se sacrifier :

> The dementors' chill did not overcome him; he passed through it with his companions, and they acted like Patronuses to him […] and their presence was his courage, and the reason he was able to keep putting one foot in front of the other. (*The Deathly Hallows*, 561).

On remarque dans cette citation que l'aide apportée par les fantômes de la Pierre de Résurrection est abstraite : « courage » et « reason » enlèvent toute matérialité à « presence ». L'opposition aux *dementors* et la comparaison avec les *Patronus* renforce l'association de ces fantômes avec le domaine émotionnel, car le *Patronus* est le bouclier magique (d'apparence animale) qui empêche les *dementors* de siphonner les sentiments positifs des humains.[32] Outre qu'il s'agit de la mort du héros éponyme, l'événement décrit a une importance structurelle car il boucle le cycle — qui s'ouvrait sur le sacrifice de Lilly Potter — et qu'il voit enfin rassemblées les Reliques de la Mort, qui donnent son titre au dernier tome. En conformité avec l'horizon des attentes du lecteur, ce dénouement fait la part belle aux sentiments, bien que, comme dans *His Dark Materials*, ces émotions ne soient plus en liens directs avec les *sidekicks*, qui subissent une mise à distance : « The dead who walked beside him through the forest were much more real to him now than the living back at the castle: Ron, Hermione, Ginny, and all the others were the ones who felt like ghosts » (*The Deathly Hallows*, 561). Cette distanciation s'opère au niveau littéral, avec l'opposition des groupes

[32] Ces deux éléments fantastiques sont introduits dans *The Prisoner of Azkaban*, où ils jouent un rôle clef dans l'intrigue, et sont réactivés régulièrement dans les tomes suivants (voir par exemple les chapitres « Dudley Demented » dans *The Order of the Phœnix*, et « The Other Minister » dans *The Half-Blood Prince*, ou leurs différentes apparitions dans *The Deathly Hallows*).

propositionnels « beside him » et « back at the castle » mais également au niveau métaphorique avec l'expression d'une perte de substance des uns (« felt like ghosts ») au bénéfice des autres (« much more real »). Les *sidekicks* de Harry sont donc spoliés du rôle qui leur était promis, alors même que le récit actualise la nécessité de ce rôle. De plus, on remarque dans cette citation que le narrateur réintroduit subtilement un nouvel élément : Ron et Hermione ne sont plus privilégiés par rapport à un ensemble indistinct d'amis (« all the others »), le groupe est élargi pour inclure Ginny, la petite amie abandonnée au début du tome. Ce mouvement d'élargissement est confirmé et accentué après la résurrection de Harry, puisque sa protection s'étend sans distinction sur l'ensemble de ses alliés, désignés par le très vague « these people » (591) ou les simples pronoms « they » ou « them ».[33] Ron et Hermione se voient donc refuser un statut particulier.[34]

On voit donc que les attentes créées n'aboutissent que partiellement. L'accomplissement de la structure décroissante de ces deux œuvres repose effectivement sur les émotions, mais celles-ci sont dissociées des *sidekicks* du héros. L'importance de ces compagnons reste donc essentiellement marginale. Dans le cas de Ron et Sam, qui accèdent à une croissance tardive de pouvoir, nous parlerons de croissance consolatrice.

Ce terme peut être étendu à d'autres figures de subordonnés, même lorsque l'attente d'un rôle important n'est pas créée (Sergei dans *Enchantment*) ou que le personnage n'est pas un compagnon proche du héros. Ainsi de nombreux personnages féminins dans *Harry Potter* restent en marge de l'intrigue principale, mais prennent part à la bataille de Hogwarts : la grand-mère de Neville Longbottom, Tonks, Ginny Weasley, et surtout sa mère, Molly Weasley. Gallardo et Smith notent que leur implication dans ce combat « rejette l'impératif culturel qui voudrait que certaines classes de personnes — mères, enfants, personnes âgées — restent à l'abri du danger tandis que d'autres (généralement des hommes) se battent »[35]

---

[33] Harry explique ainsi à Voldemort — et au lecteur — la portée de son sacrifice :« I was ready to die to stop you from hurting these people. […] None of the spells you put on them are binding » (*The Deathly Hallows*, 591).

[34] Précisons que le trio se reforme brièvement entre la mort de Voldemort et l'épilogue, excluant à nouveau Ginny et les autres : « he spotted Ginny two tables away […] and finally, he saw the two whose company he craved most » (*The Deathly Hallows*, 597). Cette réaffirmation tardive de leur statut privilégié de *sidekicks* n'intervient qu'après le dénouement.

[35] « rejecting the cultural imperative that certain classes of persons — mothers, children, the elderly — must be hidden away from danger while others (usually men) fight » (Gallardo et Smith 94).

(Gallardo et Smith 94). Notons tout de même que ce mouvement de rejet n'est pas entièrement abouti. En effet, Tonks est une *Auror* — l'équivalent sorcier d'un agent du FBI[36] — mais elle est enceinte lors du coup d'État de Voldemort, ce qui, au sein de la diégèse comme dans le monde extra-diégétique, la place physiologiquement en position de faiblesse. Cette représentation de la grossesse comme une diminution du pouvoir de la femme enceinte constitue un exemple d'écart fantastique restreint — le monde fantastique se rapproche des scénarios communs sur la grossesse dans le monde du fauteuil. On gagne néanmoins à prendre conscience qu'un écart fantastique plus large est possible. Ainsi, dans *Enchantment*, la grossesse de Katrina est une source de pouvoir magique (et d'autorité politique puisque l'héritier assure l'avenir de la dynastie). Il apparaît donc clairement que le rôle de ces personnages féminins dans la bataille de Hogwarts reste marginal, d'autant que l'issue en est déterminée par le duel de Voldemort et Harry, et que cette croissance de pouvoir intervient de manière très tardive.[37] L'auteur effectue donc un simple rééquilibrage de leur rôle, mineur dans le reste du cycle. À ce titre, on peut parler de croissance consolatrice pour ces personnages féminins, ainsi que pour tous les personnages qui suivent ce schéma. Le cas de Sam Gamgee mérite néanmoins un regard plus approfondi.

[36] Gallardo et Smith la décrivent comme une femme forte et rebelle (« a strong rebellious female ») (Gallardo et Smith 93).

[37] Jusqu'à son duel contre Bellatrix Lestrange, le rôle de Molly Weasley dans la lutte contre Voldemort semble être entièrement culinaire. Par conséquent sa victoire sur Bellatrix est pour le moins surprenante pour le lecteur.

3.3.2.2. Sam le zeppo

Contrairement à Ron, le rôle de Sam Gamgee ne s'arrête pas avec son ascension au pouvoir, car celle-ci intervient beaucoup plus tôt dans le récit. Pour être précis, en raison de la structure du récit — divisée entre la guerre et l'anti-quête — les chapitres qui mettent Sam en avant prennent place à la fin du livre quatre (soit au deux tiers du roman) mais subissent une ellipse avant de reprendre au début du livre six (à quelques chapitres de la destruction de l'Anneau). De plus, contrairement à l'autre exemple de *sidekicks* que nous avons donné, les *dæmons*, Sam n'est pas séparé du héros lors du dénouement.[38] Parmi les faire-valoir des œuvres étudiées, Sam est donc le seul à pouvoir remplir les promesses antérieures, à savoir remplir un rôle crucial pour l'intrigue, mais dans le champ des émotions plutôt que par une croissance de pouvoir (ou même d'autorité et de savoir).

Pré-requis de cet accomplissement, Sam remet l'Anneau à Frodo, ce qui signale la reconnaissance de l'autorité de son maître, et même s'il garde l'épée Dard (*Sting*), il ne l'utilise plus.[39] En parallèle de cette conservation hiérarchique, la focalisation effectue un glissement pour se concentrer sur Sam. Alors que jusqu'ici l'utilisation de Sam comme focalisateur était anecdotique et le cantonnait à un rôle de témoin, elle devient dominante dans le livre six. Bien que le choix du *sidekick* comme focalisateur soit un outil classique de la littérature, il a ici une fonction qui dépasse celle de témoin.[40] En effet la focalisation *via* Sam sert dans cette dernière partie à exprimer un processus de prise de décisions dont les conséquences n'affectent plus uniquement Sam Gamgee[41] mais l'ensemble du duo héros-*sidekick* : « Sam felt that they ought at least to get further away » (*The Return of the King*, 247). L'alternance des pronoms singulier et pluriel souligne bien cette dimension nouvelle, alors que précédemment, cette même alternance jouait en faveur de Frodo : « [He] took Sam's hand and pressed it. At length he stirred. "Well, I suppose we must be going on

---

[38] Par « dénouement », nous entendons ici la destruction de l'Anneau, même si toutes les trames narratives ne sont pas complètes à ce stade. En tout état de cause, Sam ne se sépare plus de Frodo jusqu'aux Havres Gris, c'est-à-dire la fin du récit.

[39] Bien qu'il dégaine contre Gollum, l'affrontement est réglé par l'autorité de Frodo, en tant que porteur de l'Anneau, et non par la violence (*The Return of the Kings,* 262).

[40] On pense bien sûr au rôle de Watson dans la création du suspens chez Conan Doyle : c'est précisément son infériorité cognitive par rapport à Sherlock Holmes qui rend la rétention d'information possible.

[41] Voir le raisonnement de Sam à la fin de *The Fellowship of the Ring,* qui lui permet de rattraper son maître et de quitter le reste de la compagnie.

again" » (*The Return of the King*, 240).[42] Ce glissement ne correspond pas à un renversement de l'autorité, comme on pourrait s'y attendre, mais à un épuisement moral du héros. En effet, on note dans les trois chapitres qui narrent la traversée du Mordor une opposition entre le désespoir de Frodo et l'entrain que Sam réussit à garder. On remarque ainsi la récurrence du mot « hope » et de ses dérivés, car cette coïncidence de sentiments antithétiques s'exprime souvent explicitement : « All right Sam, lead me! As long as you've got any hope left. Mine is gone » (*The Return of the King*, 242). Soulignons également le rôle de la syntaxe et de la ponctuation dans l'expression du désespoir de Frodo. En effet, à l'énergie feinte du point d'exclamation succèdent deux phrases courtes avec élision du lien logique. Ce qui constitue en réalité une unique idée (*lead me as long as you've got any hope left because mine is gone*) est divisé par l'épuisement de Frodo en trois tronçons plus simples à penser et à prononcer. Le lecteur comprend ainsi que chaque phrase est un effort qui nécessite des pauses, à l'instar de la marche au travers du Mordor. L'opposition entre les attitudes de Frodo et Sam s'incarne également dans les corps des personnages, qui effectuent les mêmes actions de manière contrastée : « [Frodo] sank to the ground » s'oppose ainsi à « [Sam] sat down beside Frodo » (245).

Ce qui fait l'intérêt de ces chapitres n'est pas l'écroulement moral de l'un et la résistance de l'autre, mais la capacité de Sam à transférer son espoir à son maître sous forme d'énergie dynamique et de volonté. Ainsi après chaque pause, le départ est précédé de manifestations d'affection : « Sam went to him and kissed his hand. "Then the sooner we're rid of it, the sooner to rest," he said haltingly » (*The Return of the King*, 254). Cette affection est le seul soutien possible, puisque, en raison du fonctionnement fondamentalement sylleptique de la *fantasy*, le fardeau qui pèse sur Frodo est un poids qui s'exerce sur son esprit et qui ne peut être simplement transféré par la passation de l'artefact même.[43] C'est ce que démontre involontairement Sam lorsqu'il propose de porter l'Anneau :

---

[42] On notera l'importance du soutien de Sam, déjà, dans ce dernier sursaut décisionnel de Frodo.

[43] Le fardeau de l'Anneau doit être interprété de façon littérale au sein de la diégèse, mais peut aussi être lu comme une métaphore et appliqué (pour reprendre le terme de Tolkien) au monde du fauteuil. Suivant l'expérience de chaque lecteur individuel, l'Anneau peut donc être compris dans ces passages comme une maladie grave, un syndrome de stress post-traumatique, *etc*… dont le poids ne peut être porté par quelqu'un d'autre.

> "Then let me carry it a bit for you, Master," he said. […] A wild light came into Frodo's eyes. "Stand away! Don't touch me!" he cried. "It is mine, I say. Be off!" His hand strayed to his sword-hilt. But then quickly his voice changed. […] "It is too late now, Sam dear. You can't help me in that way again. I am almost in its power now. I could not give it up, and if you tried to take it I should go mad." (*The Return of the King*, 253).

La violence de la réaction de Frodo, exprimée dans son expression (« wild light ») et son comportement (« his hand strayed to sword-hilt »), signale l'impuissance physique de Sam au sujet de l'Anneau, alors même que son maître annonce déjà son échec futur aux Crevasses du Destin (« I could not give it up »).[44] De plus, la proposition introduite par *if* indique le prix d'une intervention musclée (« I should go mad ») et se fait ainsi l'écho des propos de Gandalf au début du livre (« I could not "make you" [damage the Ring] — except by force, which would break your mind » *The Fellowship of the Ring*, 80). Ce scénario est donc activé à plusieurs reprises et ne constitue pas une nouveauté pour le lecteur.[45] En outre, et bien que Frodo ne mentionne pas les conséquences de ce scénario pour Sam, la possibilité d'une prise de force de l'Anneau réactive les précédents transferts de cet artefact. Ainsi la prise de possession par Bilbo, non-violente, lui permet de donner l'Anneau à Frodo,[46] ce qui l'oppose à Gollum bien sûr — qui tue son ami Déagol — et à Isildur — qui arrache l'Anneau à Sauron mais refuse de le détruire.[47] Le lecteur dispose donc de tous les éléments nécessaires pour déduire le contenu implicite de la proposition conditionnelle de Frodo : si Sam lui ôtait l'Anneau par la force, il serait à son tour incapable de le détruire. Par conséquent, l'impossibilité d'une intervention physique de la part de Sam est fermement établie, ce qui le maintient jusqu'au dénouement dans son rôle de *sidekick*. À ce titre son aide est avant tout de nature morale et affective — y compris lorsque Sam a l'opportunité de procurer une aide plus physique et porte Frodo sur son dos, le narrateur minimise l'exploit (« to his amazement he felt the burden light » *The Return of the King*, 258).

---

[44] On pourrait aller plus loin et soutenir que cet échec est préfiguré dès le premier livre puisque Frodo est déjà incapable de jeter l'Anneau dans sa cheminée (*The Fellowship of the Ring*, 80).

[45] Voir encore dans le premier livre : « I could not take it from [Bilbo] without doing greater harm » (*The Fellowship of the Ring*, 63).

[46] Voir par exemple « Be sure that [Bilbo] took so little hurt from the evil, and escaped in the end, because he began his ownership of the Ring so. With Pity » (*The Fellowship of the Ring*, 78).

[47] « I will risk no hurt to this thing » écrit-il à Minas Tirith (*The Fellowship of the Ring*, 331).

Puisqu'en outre, l'Anneau se trouve au croisement du concret et du spirituel, les mains prennent une importance particulière. En effet, elles sont à la fois la cible des marques d'affection et la représentation physique de l'attirance de Frodo pour l'Anneau. En embrassant les mains de son maître, Sam l'empêche donc de glisser l'Anneau à son doigt et prend une part effective à sa lutte contre la corruption :

> [Frodo's] hand sought the chain about his neck. […] Sam took his master's hands and laid them together, palm to palm, and kissed them; and then he held them gently between his own. (*The Return of the King*, 261).

L'affection est soulignée par l'adverbe « gently » et plus encore par l'insistance détaillée sur le mouvement des mains, qui en sus des mots « hands » et « palm to palm » (une position de prière), sont rappelées au lecteur par le jeu des pronoms — « them » (trois occurrences) et « his own ».

Il nous faut également souligner que l'affection de Sam ne constitue pas uniquement une forme de soutien pour son maître, mais aussi une ressource personnelle. Ainsi, alors qu'il est tenté de passer l'Anneau, c'est l'amour de son maître qui le retient : « In that hour of trial it was the love of his master that helped most to hold him firm; but also deep down in him lived still unconquered his plain hobbit-sense » (*The Return of the King*, 206). Contrairement à *Harry Potter* dans lequel l'amour prend une forme magique qui l'amène au premier plan dans l'intrigue (on pense aux *patronus*, mais aussi et surtout au sacrifice protecteur de Lily Potter), dans ce passage l'amour s'oppose au fantastique (l'Anneau donc) et s'associe au sens commun (« his plain hobbit-sense »). Sam incarne ainsi une forme aboutie de décroissance puisque Tolkien refuse la facilité d'une métaphore fantastique qui pourrait laisser à penser que l'amour peut être interprété comme une croissance de pouvoir.

Seul parmi les personnages de notre corpus, Sam correspond donc à l'horizon des attentes tel que le lecteur l'a établi au début de sa lecture. En effet, il joue un rôle essentiel et central dans la résolution de l'intrigue, et ce rôle s'inscrit dans le domaine des sentiments plutôt que dans le cadre d'une croissance de pouvoir ou d'autorité qui le ferait changer de statut. Il convient de désigner ce rôle comme l'avènement du *sidekick*. Alors que la croissance d'un souffre-douleur est très courante — qu'il s'agisse d'un personnage secondaire comme Neville Longbottom ou d'un protagoniste comme le jeune Harry Potter — l'avènement d'un

faire-valoir est beaucoup plus rare, en littérature comme dans les arts audio-visuels. Mary McNamara note pourtant qu'il est de plus en plus courant que des personnages correspondant à l'archétype du *sidekick* occupent le rôle principal dans des comédies (McNamara 2008). Sa remarque vise le cinéma mais peut facilement être étendue à la littérature.[48] Cette tendance doit cependant être distinguée du cas qui nous intéresse, car en prenant le devant de la scène, ces personnages perdent, en partie du moins, leurs caractéristiques de *sidekick* ; il ne semble donc pas justifié de les associer à un avènement du faire-valoir.

Cet avènement est l'aboutissement de la rhétorique décroissante en tant qu'objection de croissance puisque le *sidekick* en tant que *sidekick* — c'est-à-dire sans pouvoir ni autorité — n'est plus accessoire mais devient un élément central de l'intrigue et de son dénouement. À ce titre, on peut regretter que le personnage de Ron Weasley en particulier ne tienne pas ses promesses et soit écarté de la résolution de l'intrigue et de ses enjeux décroissants. Ceci, en raison de sa croissance consolatrice qui le maintient dans un rôle marginal — destruction des *horcrux* une fois que les éléments nécessaires ont été réunis. Un effet de dissonance est ainsi créé qui le sépare de la trajectoire du héros, Harry (de la même façon que les *dæmons* sont physiquement dissociés de Lyra et Will dans *His Dark Materials*). Conséquence directe de cette dissonance, la rhétorique est amputée d'un de ses éléments de telle sorte qu'elle ne réalise pas son plein potentiel.

Au risque d'une légère digression, on peut établir un parallèle entre le trio Harry-Hermione-Ron dans *Harry Potter* et Buffy-Willow-Xander dans la série *Buffy the Vampire Slayer*. En effet les rôles au sein de chaque trio se répartissent de façon extrêmement similaire. Ainsi Harry et Buffy sont tous les deux des élus (« Chosen One ») dont la caractéristique principale est le pouvoir (et dans une certaine mesure l'instinct). Hermione et Willow règnent sur le savoir puisque ce sont des rats de bibliothèques, tandis que Ron et Xander sont loyaux mais ne brillent par aucune autre caractéristique : ce sont, pour reprendre

[48] Exemple parmi d'autres, *Diary of a Wimpy Kid* de Jeff Kinney, dont le titre éloquent annonce la couleur.

le titre d'un épisode de la série, des *zeppos*.[49] L'évolution des rapports au sein des deux groupes est cependant très différente. Alors que *Buffy the Vampire Slayer* est généralement dominée par un mouvement croissant (qui correspond à la rhétorique de l'intrusion typique de cette série), Buffy se retrouve dépassée dans la saison 6. Son pouvoir n'est plus suffisant pour éviter la fin du monde, que Willow — devenue sorcière corrompue — cherche à provoquer. Xander fait alors ce que Ron n'a jamais l'opportunité de faire, et dans une scène aux accents christiques (soulignés par les nombreuses allusions au métier de charpentier de Xander dans la saison), il offre son amour inconditionnel à Willow au lieu de chercher à la confronter.[50] Alors que dans *Harry Potter* ce sacrifice décroissant revient à Harry, il est intéressant de souligner que dans *Buffy the Vampire Slayer* ce rôle repose sur le *sidekick* par excellence — le temps d'une saison.

Nous pouvons dégager deux cas de figures généraux de cette étude sur les compagnons du héros et les diégèses alternatives. Premièrement, certains personnages qui correspondent à des degrés divers à des doubles du héros sont utilisés pour mettre en valeur les choix décroissants du protagonistes. En effet, en illustrant concrètement les autres options possibles, pour le meilleur (Neville Longbottom) ou pour le pire (Gollum), l'auteur souligne l'existence même du choix. Deuxièmement, et au-delà des croissances consolatrices qui sont le lot courant des faire-valoir, la rhétorique décroissante trouve son aboutissement dans l'avènement du *sidekick*, que seul Sam Gamgee incarne pleinement dans notre corpus.

---

[49] « The Zeppo », saison 3, épisode 13, réalisé par James Whitmore, Jr. et écrit par Dan Vebber, diffusé le 26 jan. 1999. Voir également la définition de *zeppo* dans *Urban Dictionary* : « One person in a group or gang that is either used, ignored, and/or stepped on quite frequently. […] The word "Zeppo" is also used in reference to a person in a group who simply doesn't fit, be it because of their lack of coolness or other negative attributes ». Popularisé par l'épisode éponyme dans *Buffy the Vampire Slayer*, le terme prend son origine chez les Marx Brothers — Chico, Harpo, Groucho, Gummo et Zeppo.

[50] On retrouve ce don unilatéral et inconditionnel comme seule solution à un cycle d'antagonisme croissant chez Le Guin, dans « Vaster than empires and more slow » par exemple.

3.4. 1d12 pour les gouverner tous

Nous avons parlé jusqu'ici de diégèses parallèles au sein même des romans que nous étudions, afin de témoigner du fonctionnement de l'œuvre littéraire. Cependant, il serait réducteur de ne pas aborder plus en détails les variantes diégétiques proposées par d'autres auteurs dans d'autres modes sémiotiques. Nous nous proposons donc ici d'étudier l'adaptation, mais au lieu de nous intéresser au passage de la littérature au cinéma — qui est sans doute le type d'adaptation qui a fait couler le plus d'encre — nous nous pencherons sur les modalités du transfert de la littérature vers le jeu. Nous nous concentrerons sur l'œuvre de Tolkien, puisqu'elle fournit les exemples les plus riches. Dans cette optique, nous nous intéresserons d'abord à la spécificité du jeu de rôle et à ses liens avec la croissance, puis nous étudierons les opportunités offertes par ce mode sémiotique lorsqu'il s'agit de retransmettre et de faire vivre les considérations décroissantes.

3.4.1. Tolkien et le jeu de rôle

3.4.1.1. La jungle des transferts sémiotiques

Les œuvres de notre corpus ont toutes inspiré des adaptations, principalement audio-visuelles,[1] parfois même en marge des circuits classiques.[2] En revanche, les adaptations vers le domaine ludique sont plus rares. *Harry Potter* a bien fait l'objet de jeux vidéos (Electronic Arts, 2001-2010), et même d'un jeu de cartes (Wizards of the Coast, 2001-2), mais c'est

[1] Sans prétendre être exhaustif, citons les principales adaptations de ces œuvres. *The Left Hand of Darkness* a été adapté pour la radio par BBC Radio 4 (2015) et pour la scène par Hand2Mouth Theater (2013). La société de production Phobos a acheté les droits en vue d'une adaptation en film et en jeu vidéo en 2004, mais sans rien produire à ce jour (KJB 2004). La trilogie filmique de *His Dark Materials* a été coupée court par l'échec du premier film (*The Golden Compass*, 2007) — échec compréhensible, quoi qu'en dise Pullman (« Film, stage and TV », pas de pagination). BBC Radio 4 (encore), a également produit une version radio en 2003, et une adaptation en bande-dessinée (et en français) est en cours (2014-16). *Enchantment* devait faire l'objet d'un film, mais le projet ne s'est jamais concrétisé (« OSC Answers Questions », 2004). *Harry Potter* a été adapté en non pas sept mais huit films, sans compter la pièce de théâtre *Harry Potter and the Cursed Child* (qui est une suite) et le film de *Fantastic Beasts and where to Find them* (qui est fondé sur un produit dérivé). Quant à *The Lord of the Rings*, il a fait l'objet d'un dessin animé (Bakshi 1978), longtemps avant la trilogie de Peter Jackson.

[2] Nous pensons en particulier aux moyens métrages produits par les fans de Tolkien et qui se situent généralement dans les marges du roman. À titre d'exemples, citons les plus aboutis, *Born of Hope* (2009) et *Hunt for Gollum* (2009), mais également *Beren et Luthien* (2013), réalisation française.

l'univers de Tolkien qui a le plus inspiré les auteurs de jeu.[3] Parmi les nombreuses créations qui ont vu le jour, nous nous intéresserons à deux jeux de rôle, *The Lord of the Rings Roleplaying Game*, édité chez Decipher et sorti dans le sillage de la trilogie filmique de Peter Jackson, et *The One Ring: Adventures over the Edge of the Wild*, édité chez Cubicle7.[4] Il ne s'agit pas des seuls jeux de rôle dans l'univers créé par Tolkien, mais nous n'avons pas eu l'occasion d'expérimenter *Middle-Earth Role Playing* (plus connu sous son acronyme *MERP*), précurseur en la matière, ce qui rend plus problématique son étude. Les autres formes de jeu (vidéo, plateau, cartes, figurines...) pourront nécessiter des commentaires mais ne constituent pas notre objet d'étude principal.

À ce stade, il est nécessaire de préciser que ces deux jeux de rôle ne sont pas, justement, des jeux vidéo, ni même des jeux grandeur nature. Nos deux exemples sont des jeux de rôle sur table (*tabletop role-playing game*), parfois également appelés « jeux de rôle papier ». Mackay les définit comme « un système de création d'histoires épisodique et participatif incluant un ensemble de règles défini qui aide un groupe de joueurs et un maître du jeu à déterminer comment sont résolues les interactions spontanées de leurs personnages ».[5] Concrètement, le Maître du Jeu (« Narrateur » chez Decipher, « Loremaster » dans *The One Ring*) présente une situation aux joueurs, ceux-ci décident de la façon dont réagissent leurs personnages, et le Maître du Jeu leur indique quelles sont les conséquences de ces actions en s'appuyant sur les règles. Les personnages-joueurs ont diverses caractéristiques (force, dextérité, charisme...) et compétences (escrime, natation, devinettes…). Suivant les jeux, les joueurs utilisent des dés plus ou moins exotiques pour

---

[3] Le terme « auteur de jeux » ne fait pas l'unanimité, mais l'argumentation de professionnels du jeu de société tels que Bruno Faidutti vise à mettre en valeur le caractère artistique de leur travail par le choix de termes adaptés : « mon insistance, et celle de mes amis auteurs, est pour quelque chose dans cette reconnaissance de la nature culturelle de nos créations » (« Critique du test », 2015). Même si le choix du terme « auteur » plutôt que « compositeur », par exemple, révèle une hiérarchisation implicite des arts, il reste le plus adapté aux jeux de rôles.

[4] Bien que vendue comme un tout, la première édition du manuel se compose de deux livres : *The Adventurer's Book* et *The Loremaster's Book*.

[5] « [An] episodic and participatory story-creation system that includes a set of quantified rules that assist a group of players and a game master in determining how their fictional characters' spontaneous interactions are resolved » (Mackay 2001, 4).

introduire un facteur aléatoire dans la résolution des actions.[6] Enfin, et c'est un point fondamental pour notre étude de la décroissance, d'une partie à l'autre, les personnages-joueurs évoluent. On comprend donc que de par sa nature même, le jeu de rôle génère des versions parallèles de l'histoire qui l'a inspiré, y compris lorsque les protagonistes sont différents.

De plus, et afin d'éviter tout malentendu, précisons que le phénomène social et économique qui entoure l'adaptation d'un roman à succès n'est pas notre sujet. Ce n'est donc pas le produit dérivé et son arsenal publicitaire qui nous intéressent, mais bien le défi artistique de transférer la valeur symbolique d'une œuvre d'un *medium* à un autre en respectant sa spécificité. Il nous semble en effet qu'une adaptation exigeante ne peut se contenter d'introduire quelques icônes sur une mécanique pré-existante. Un exemple typique de cette démarche sera *Risk® Le Seigneur des Anneaux™* (Hasbro 2002), dont le nom sans ambiguïté annonce bien que les règles du jeu classique *Risk* seront utilisées sur une carte de la Terre du Milieu. L'exercice n'a rien d'anodin, mais obéit principalement à une approche matérialiste de l'adaptation plutôt qu'à l'approche pluraliste qui nous intéresse.[7] Quant au Monopoly du *Hobbit*, il incarne un tel grand écart entre la source et le principe du jeu que l'usage même du mot « adaptation » devient douteux. Nous nous intéresserons donc à la possibilité d'un transfert sémiotique et non pas simplement iconique — soit, en termes de jeu, à l'adéquation entre le thème et la mécanique. Plus précisément, nous déterminerons dans quelle mesure le jeu adapté encourage ou facilite la création d'histoires décroissantes.

Il s'agit d'un véritable défi. En effet, le jeu de rôle, dans son expression archétypale — *Dungeons & Dragons* (1974), pour ne pas le nommer — est une recherche continuelle de croissance, le personnage-joueur devenant de plus en plus puissant au fil des scénarios. C'est cette tension entre croissance et décroissance lors du transfert sémiotique qui sera notre ligne directrice ici. Nous étudierons donc le désir de croissance typique de certains aspects du jeu,

---

[6] Par convention, les dés sont désignés avec deux chiffres. Le premier indique le nombre de dés que l'on jette, le second correspond au nombre de faces. Ainsi 3d10 signifie que le joueur lance trois dés à dix faces, et se lit « trois dés dix ».

[7] Karen Kline, qui se concentre sur le cinéma, identifie quatre formes d'adaptation : la traduction, l'approche matérialiste, la transformation, et l'approche pluraliste, qui « érige en vertu la modération dans les changements textuels d'une forme artistique à une autre » (Kline 1996, 72 ma traduction).

avant de voir comment les créateurs ont tenté de réintroduire des considérations décroissantes, telles que les problèmes que cause la croissance et les réponses qui peuvent leur être apportées. En matière d'ouverture, nous évoquerons des considérations plus théoriques sur la nature de l'autorité auctoriale dans un jeu de rôle.

3.4.1.2. Désir de croissance et gamism

Les théoriciens du jeu de rôle identifient trois composantes essentielles du jeu, que Ron Edwards appelle *Game*, *Narration* et *Simulation* (jeu, narration, simulation).[8] *Game* correspond au désir de compétition :

> Gamist Premises focus on competition about overt metagame goals. They vary regarding who is competing with whom (players vs. one another; players vs. GM [Game Master]; etc) ». (Edwards 2001, pas de pagination, chapitre 2)

Lors de la création d'un personnage-joueur, cette compétition dépend d'une maîtrise des règles et des facteurs de construction (qu'Edwards inclut sous le terme *metagame*). L'élan *gamist* se traduit donc en général par des caractéristiques de base non pas aléatoires, mais choisies (en répartissant un nombre de points donnés), afin d'avoir un personnage optimisé pour un maximum de puissance (dans la bouche d'un narrativiste, l'anglicisme « optimiseur » sera d'ailleurs une insulte franche).

Le jeu de Decipher propose ces deux systèmes, aléatoire ou par répartition de points, pour la création des caractéristiques de bases. Pour les compétences, il offre le choix entre une répartition ou un choix de stéréotypes avec des compétences pré-fixées (qui seront légèrement modifiées en phase finale). On a donc la possibilité, mais non l'obligation, de créer un personnage optimisé en vue d'un maximum de puissance, ou au contraire de privilégier la cohérence narrative (avec le choix des stéréotypes).

Dans *The One Ring* en revanche, la création du personnage est régie presque entièrement par des choix de stéréotypes,[9] la répartition des points n'intervenant que de façon marginale en fin de création. La balance penche donc en faveur de la Narration ou de la Simulation, c'est-à-dire que c'est la cohérence interne du personnage-joueur qui prime. En conséquence, le pouvoir des personnages est réduit, que ce soit par rapport aux personnages de Decipher ou en comparaison avec les monstres qu'ils peuvent affronter.

Ici, dans le jeu comme dans le livre, la décroissance en tant que diminution (ou limitation) du pouvoir du personnage correspond d'abord à des impératifs narratifs et

[8] Voir Ron Edwards, « GNS and Other Matters of Role-playing Theory », 2001, pas de pagination.

[9] Voir l'annexe 5 ci-dessous pour un exemple.

logiques. Ainsi les talents culinaires de Sam dans *The Lord of the Rings*[10] sont essentiels pour son personnage mais ne peuvent pas être considérés comme contribuant de manière significative à la victoire.

Cependant un personnage n'est jamais une entité fixe, il évolue au cours de l'histoire, que celle-ci soit écrite dans un livre ou jouée autour d'une table. Dans *The Lord of the Rings*, l'exemple le plus clair est sans doute celui de Merry et Pippin, puisque non seulement ils finissent par affronter respectivement le Roi Sorcier et un troll, mais même leur apparence change. Ainsi Sam et Frodo ne les reconnaissent pas lors de leurs retrouvailles :

> "How they have grown!" […]
> "We are knights of the City and of the Mark, as I hope you observe." (*The Return of the King*, 279)

Dans cet exemple, le changement est explicitement lié à une croissance (« they have grown ») qui relève autant du pouvoir que de l'autorité, puisque « knights » correspond ici à une expérience concrète et brutale de la guerre, mais « knights of the City and of the Mark » attire l'attention sur un titre et un statut officiel. Malgré l'enjeu principal de l'anti-quête, la croissance n'est donc pas absente de *The Lord of the Rings*, et c'est ce schéma que les jeux de rôle tentent de reproduire. À la fin d'un scénario, a donc lieu un moment assez mercantile au cours duquel les joueurs reçoivent des points d'expérience, qu'ils peuvent dépenser pour faire évoluer leur personnage. Dans les deux jeux qui nous intéressent, il n'y a pas de décompte individuel par monstre tué (contrairement à *Dungeons & Dragons* par exemple), l'expérience se mérite en faisant progresser le scénario, ce qui est un résultat des actions collectives des personnages-joueurs. Ce qui change en revanche entre ces deux jeux, c'est la façon de dépenser les points d'expérience.

Ainsi, dans *The One Ring*, on peut obtenir de nouveaux dons et faire évoluer ses compétences, tandis que les caractéristiques de bases (Corps, Cœur, Esprit) restent fixes. Contrairement au personnage-joueur de Decipher — qui peut même, au prix d'un éloignement de la Simulation, augmenter ses points de vie — le personnage de *The One Ring* est donc intrinsèquement limité. L'évolution existe pourtant, mais elle se traduit par une

---

[10] Voir par exemple : « fried fish and chips served by S. Gamgee. You couldn't say no to that » (*The Two Towers*, 324).

augmentation de savoir plutôt que de pouvoir brut — même si dans le cas d'une compétence martiale, la nuance peut se faire ténue.

Decipher va plus loin, puisque le jeu propose des Ordres d'Élite (107-117) qui ne sont pas disponibles lors de la création du personnage-joueur. Ces ordres jouent le même rôle que la publicité, ils encouragent la croissance en nourrissant le désir. Comment en effet, un joueur pourrait-il résister à la tentation de devenir Rôdeur ou Magicien ? Comment se contenter d'être un Guerrier qui tire des flèches ou qui monte à cheval, lorsque l'on pourrait devenir Archer ou Chevalier ? Les capacités spéciales qui sont associées à ces Ordres d'Élite font de la nuance linguistique une réalité concrète dans le jeu. Les conséquences ontologiques sont en réalité encore plus profondes. En effet, en offrant la possibilité d'incarner quelque chose d'aussi iconique qu'un Rôdeur ou un Magicien, mais en la refusant au novice, Decipher place la croissance au cœur de son jeu. Même si l'on considère le cas de Merry et Pippin, cette démarche est à l'opposé de la logique du livre. En revanche, ce phénomène est extrêmement marginal dans *The One Ring,* car il y a très peu de capacités que l'on ne peut pas avoir dès la création — à savoir, les sorts *Elf Lights* et *Enchanted Sleep*, qui feraient rire un Enchanteur novice chez Decipher, une connaissance des remèdes naturels, ou encore le dressage d'un chien pour le combat (*Adventurer's Book*, 130-133).

De façon moins marquée, la présentation des ennemis potentiels dans le jeu de Decipher vient aussi encourager la croissance en tant que telle. En effet, là où *The One Ring* ne propose d'affronter que des créatures ordinaires,[11] Decipher établit les statistiques de jeu de personnages comme Saruman, le Balrog ou le Roi Sorcier (288-298), allant jusqu'à préciser leur nombre de « progressions » (c'est-à-dire de niveaux, pour employer le terme commun). Ce détail est intéressant puisqu'il nous pousse à déduire qu'avec le même nombre de progressions, un personnage-joueur pourrait égaler, voire vaincre, ces personnages. Encore une fois l'accent est mis sur la croissance.

Ainsi, le jeu de Decipher est construit de telle manière que le but des joueurs est d'atteindre un Ordre d'Élite, ou d'atteindre le niveau de Saruman, et leurs aventures ne sont

[11] Ce n'est que dans les suppléments au livre de base qu'apparaissent progressivement des créatures réellement épiques, comme les dragons et les Nazgûls.

que la conséquence de ce désir. On assiste donc à un véritable renversement de la logique du livre. En effet, comme nous l'avons vu, dans *The Lord of the Rings*, les personnages partent en quête pour détruire l'Anneau et abattre Sauron, non pour améliorer leur *curriculum vitae*, et leur croissance n'est qu'une conséquence de leur aventure.[12] Frodo à plusieurs reprises, puis finalement Sam, pensent d'ailleurs ne pas avoir de futur au-delà de la quête :

> But the bitter truth came home to [Sam] at last: at best their provisions would take them to their goal; and when the task was done, there they would come to an end, alone, houseless, foodless in the midst of a terrible desert. There could be no return. (*The Return of the King*, 249).

Ici, l'insistance sur la fin (« was done », « come to an end ») implique l'impossibilité d'une évolution future et réaffirme donc l'anti-quête comme seul but.

L'augmentation de puissance qui résulte des points d'expérience s'exprime de façon privilégiée dans l'affrontement — ce qui explique pourquoi le *Gamism* est si lié à la croissance. Cependant, les auteurs des deux jeux que nous étudions ont préféré rester proches de l'esprit du livre en privilégiant une approche simulationiste, à savoir, même un simple orc ne sera généralement pas tué d'un seul coup (contrairement à ce que l'on peut voir dans l'adaptation filmique). Cependant, et bien que certains protagonistes meurent sous les coups d'ennemis anonymes,[13] le roman donne effectivement l'impression que certains héros sont au-dessus des simples orcs :

> These three [Aragorn, Eomer, Imrahil] were unscathed, for such was their fortune, and the skill and might of their arms, and few indeed had dared to abide them or look on their faces in the hour of their wrath. (*The Return of the King*, 139).

Cette citation mêle des éléments d'autorité charismatique (le destin : « fortune ») et de pouvoir (« skill and might ») afin de démarquer les héros du lot commun. Dans cet esprit, le manuel de Decipher encourage le Maître du Jeu à accélérer les combats en considérant que les personnages non-joueurs peu importants peuvent être éliminés sans tenir compte du système habituel. Outre les problèmes de cohérence au sein du jeu, cette attitude promeut *de facto* une mentalité généralement associée au jeu vidéo classique (le joueur attend ce qui est

---

[12] Même Frodo, pourtant brisé par sa quête, provoque la remarque suivante de Saruman : « "You have grown, Halfling," he said. "Yes, you have grown very much. You are wise and cruel." » (*The Return of the King*, 362).

[13] C'est le cas de Boromir, comme le montre le pluriel dans la bouche d'Uglúk : « We slew the great warrior ». (*The Two Towers*, 49).

communément appelé « le *boss* de fin ») et un dédain pour les petits, alors que les duels avec ces grands ennemis sont, en tout et pour tout, au nombre de deux dans le roman (le Balrog et le Roi Sorcier). Si l'on se penche sur ce deuxième cas, on s'aperçoit d'ailleurs qu'on est loin du duel épique de Gandalf contre le Balrog :

> [The Witch King] heeded him no more than a worm in the mud. (*The Return of the King*, 129)
> "It's not always a misfortune to be overlooked," said Merry. "I was overlooked just now by — no, no, I can't speak of it." (*The Return of the King*, 152)[14]

Ainsi, si Merry, déjà cité comme exemple d'évolution archétypale, joue un rôle clé dans la défaite du Roi Sorcier, ce n'est non pas parce qu'il est devenu un redoutable guerrier (comme le rôliste chez Decipher), mais bien, explicitement, parce que c'est un hobbit insignifiant (« a worm in the mud »). Ce qui devrait donc être un désavantage (« to be overlooked ») se transforme en atout. On voit donc encore une fois que, malgré son caractère martial indéniable, le cœur même de l'intrigue de *The Lord of the Rings* est que la guerre en particulier et la surenchère de puissance en général ne sont pas une solution. C'est ce sentiment qu'il est délicat de traduire en jeu de rôle.

[14] L'insignifiance de Merry est encore soulignée par le contraste de son entrée dans la cité, seul et ignoré, avec les honneurs rendus à Théoden et Éowyn : « So Théoden and Éowyn came to the City of Gondor, and all who saw them bared their heads and bowed » (*The Return of the King*, 151).

3.4.2. Une croissance problématique

3.4.2.1. Modéliser les dangers de la croissance

Comme nous l'avons vu dans notre étude de l'anti-quête, dès le conseil d'Elrond, il est clair que la mission ne pourra pas être accomplie par un déchaînement de pouvoir :

> "This quest may be attempted by the weak with as much hope as the strong." (Elrond, *The Fellowship of the Ring*, 353)
>
> "Even if you chose for us an elf-lord, such as Glorfindel, he could not storm the Dark Tower, nor open the road to the Fire by the power that is in him." (Gandalf, *The Fellowship of the Ring*, 362).

Dans ces citations, deux des guides à l'autorité la mieux établie affirment la même vérité (puisque leurs arguments prennent effectivement valeur de vérité). Elrond établit ainsi l'égalité des faibles et des forts (« by the weak with as much hope as the strong »), tandis que Gandalf souligne la vanité du pouvoir des puissants, alors même qu'il le met en valeur (« the power that is in him »). Pour étudier cet argument dans le cas qui nous concerne, c'est-à-dire l'adaptation, il faut considérer deux facteurs : d'une part le scénario et d'autre part le système de jeu. Le Maître du Jeu, qui prépare le scénario à jouer, peut choisir de mettre en place des situations qui ne pourront pas être résolues par une surenchère de puissance.[15] Cette remarque reste vraie pour n'importe quel jeu de rôle. Cependant, si la mécanique du jeu pousse les joueurs à créer un personnage de guerrier, ils seront légitimement frustrés de ne pas pouvoir utiliser ces compétences, tandis que si le système les invite à développer d'autres capacités, ils seront préparés à ces situations. La transposition réussie du principe de décroissance ne pourra donc se faire que si elle est aussi en adéquation avec le système de jeu, et pas uniquement avec le scénario.

Dans *The One Ring*, c'est le mécanisme de rencontres qui pousse le Maître du Jeu à proposer des solutions de rechange à la confrontation armée et encourage l'utilisation des compétences sociales (qui font souvent office de parents pauvres à côté des compétences martiales). La violence, domaine qui encourage la croissance de pouvoir, perd donc en

[15] Bien entendu, le Maître du Jeu peut décider de jouer un scénario écrit par quelqu'un d'autre (qu'il s'agisse d'un scénario commercial ou non), comme un metteur en scène peut faire jouer des pièces qu'il n'a pas écrites, mais un processus d'appropriation reste nécessaire.

importance.[16] Le système de jeu pousse ainsi à trouver des voies différentes, de telle sorte qu'on ne cherche plus simplement à battre l'autre, mais à le convaincre, ou à le séduire. Ces confrontations sociales tirent leur source du roman, où l'on trouve de nombreuses situations qui ne peuvent être résolues de façon satisfaisante par un affrontement armé et qui doivent être négociées :

> Éomer raised his sword, and things might have gone ill, but Aragorn sprang between them, and raised his hand. […] "Will you not hear our tale before you strike?" (*The Two Towers*, 31).

Ici l'alternative est marquée par la répétition du verbe *to raise* qui met en parallèle l'épée (« raised his sword ») et la main vide qui est signe de paix (« raised his hand »). Parfois même, Tolkien va jusqu'à présenter l'augmentation de pouvoir comme plus qu'inutile, comme une véritable source de problèmes : « Had I a host of Elves in armour of the Elder Days, it would avail little, save to arouse the power of Mordor » (*The Fellowship of the Ring*, 361). Comme on le voit ici, le pouvoir, fût-il homérique (« a host of Elves in armour of the Elder Days »), n'a pour conséquence que d'engendrer de nouveaux problèmes en déclenchant la croissance du pouvoir ennemi (« arouse the power of Mordor »). Dans les deux jeux qui nous intéressent, un certain nombre de mécanismes simulationistes vont dans ce sens, en attachant des inconvénients aux avantages que le personnage-joueur peut vouloir utiliser. C'est le cas de l'encombrement et de la fatigue dans *The One Ring* (une plus grosse armure protège mieux, mais on se fatigue plus vite, qu'on se batte ou qu'on voyage), ou encore des attaques risquées en combat, qui nécessitent de se rendre plus vulnérable pour augmenter les dégâts faits à l'adversaire (« position avancée » dans *The One Ring*, « Attaque en force » et « Attaque à deux mains » chez Decipher). Dans le jeu de Decipher (comme dans de nombreux autres jeux, mais pas dans *The One Ring*), lors de la création du personnage, on peut également choisir de prendre un « Handicap » pour avoir le droit à des points de construction supplémentaires.

Ces mécanismes, qu'ils relèvent de considérations simulationistes ou d'un besoin d'équilibre, contribuent au transfert des notions de décroissance dans le jeu, sans pouvoir

[16] Notons toute la pertinence du terme « croissance » dans ce contexte, puisque le parallèle avec l'économie s'impose. La croissance, moteur du capitalisme, repose à la fois sur une violence symbolique (la compétitivité) et concrète (ouverture de nouveaux marchés par la colonisation).

rendre compte de la dimension idéologique que prend ce concept chez Tolkien. En effet, si l'Anneau doit être détruit, c'est bien parce que, comme nous l'avons déjà vu, son utilisation, même à de bonnes fins, est dangereuse.

C'est à ce sujet que les auteurs de *The One Ring* font preuve d'extrêmement de finesse dans leur adaptation, à travers l'introduction d'un mécanisme simple, l'Espoir. Chaque personnage-joueur commence avec un nombre de points d'Espoir variable (fonction de sa race et de ses choix lors de la création du personnage). Cependant, contrairement à la santé, l'Espoir ne se récupère pas, ou pratiquement pas. Or son utilisation a des effets très puissants, puisqu'il permet de bénéficier d'un bonus à un jet de dés (transformant ainsi un échec en succès), d'utiliser certains dons merveilleux,[17] ou même dans certains cas d'accomplir une seconde action (se défendre et défendre un compagnon en même temps, par exemple). Si l'on succombe à la tentation de réaliser toutes ses actions héroïques, on se rapproche du désespoir. L'aventure (c'est-à-dire le scénario tel que les joueurs le créent en interaction avec le Maître du Jeu) peut rendre ce choix nécessaire. Cependant, plus on se laisse aller à jouer avec un personnage-joueur plus puissant qu'il ne l'est réellement, plus vite on tombe dans le désespoir, ce qui a bien sûr des conséquences fâcheuses. Sans vouloir prêter d'intentions aux auteurs, on y verra facilement une métaphore économique.[18] Ainsi, le crédit (l'Espoir) permet d'entretenir la croissance (de pouvoir), tandis que le véritable prix ne se fait sentir que plus tard.

Ce qui fait l'originalité et l'intérêt de ce mécanisme, c'est que, contrairement à la corruption (chez Decipher) ou aux points d'ombre (dans *The One Ring*), il ne s'agit pas de sanctionner des actions mauvaises, mais bien de souligner les risques de l'appétit de puissance, l'*hubris*, même à des fins nobles. Ainsi, les créateurs du jeu s'assurent qu'indépendamment du scénario, les considérations au cœur de *The Lord of the Rings* soient également au cœur de l'expérience vécue par les joueurs.

---

[17] Pourquoi ne pas parler de dons « magiques » ? C'est que *The One Ring* entretient la confusion autour de ce terme et refuse les étiquettes faciles. Le terme n'est utilisé que pour un don (« vertu ») elfique. Encore une fois, on trouve là une preuve de l'attachement des auteurs au livre source : « this is what your folk would call magic, I believe [said Galadriel]; though I do not understand clearly what they mean; and they seem to use the same word of the deceits of the Enemy » (*The Fellowship of the Ring*, 475). Pour des exemples de vertus, voir l'annexe 6.

[18] On ne peut parler de métaphore que dans son acception polysémique, et non dirigiste. C'est ce que Tolkien appelle l'applicabilité (*op cit*), par opposition à l'allégorie.

On est ici au plus proche de la décroissance comme objection de croissance, de l'idée qu'*in fine* la surenchère de puissance résout moins de problèmes qu'elle n'en engendre, et que chaque petit coup de pouce est en fait un pas en avant vers un déclin programmé. À l'*hubris* personnel, impérialiste, scientifique ou économique, Tolkien oppose l'humilité.

3.4.2.2. Humilité de la décroissance

Certains jeux de rôle se passent de dés, les deux exemples les plus célèbres étant *Nobilis* et *Amber Diceless*. Or dans le premier cas, les personnages-joueurs sont des demi-dieux, et dans le second des princes pouvant altérer le tissu de la réalité.[19] Par contraste, il semble donc que le facteur aléatoire amené par les dés ait un rapport avec une certaine notion de l'humilité. Si on s'intéresse à la croissance des personnages-joueurs dans nos deux jeux, on s'aperçoit pourtant que ce facteur évolue de façon très différente.

Le tableau 1 montre ainsi qu'un personnage-joueur ayant développé son niveau de compétence au maximum n'a aucune chance d'échouer à un test normal chez Decipher, puisque le plus petit score, 15, est égal au Seuil de Difficulté (SD). En revanche, avec le même degré de maîtrise, un personnage-joueur de *The One Ring* peut encore échouer misérablement, puisque le plus petit score sera de 6 (pour un Seuil de Réussite de 14). Alors que dans le premier cas la croissance de pouvoir est automatique, dans le second on garde un sentiment de faillibilité lié au facteur aléatoire. Après tout, même Aragorn peut trébucher (*The Two Towers*, 169). On voit donc que même un mécanisme en apparence anodin influe sur la nature de l'adaptation par les détails de sa mise en œuvre.

Tableau 1

Tableau comparatif des tests de compétence		
	The One Ring SR: 14	Decipher SD: 15
test de compétence	1 d 1 2 + [n i v e a u d e compétence]d6 (*Adventurer's Book,* 151)	2d6 + rang de compétence + modificateur d'attribut (227)
pire jet pour un personnage-joueur expérimenté	0 + 6x1 = **6** (*Adventurer's Book,* 86)	(2x1) + 12 + 1 = **15** (120)

[19] On précisera qu'*Amber Diceless* est une adaptation du classique de Zelazny *Nine Princes in Amber* (1970) et de ses suites.

Cependant l'humilité ne se résume pas à la reconnaissance d'un échec potentiel, elle tient aussi à la place de l'individu dans l'espace et le temps, et ce sont ces deux aspects dont nous allons creuser la transposition depuis le livre vers le jeu.

Les cartes à la fin de chaque tome de *The Lord of the Rings*, incluses dans les jeux, donnent l'impression d'un espace maîtrisé. Le jeu de Decipher se complaît dans cette illusion en réduisant le voyage à la notion de durée — le temps du trajet est déterminé par des calculs savants (255-257). Cependant, cette inquiétude typiquement simulationiste ne peut rendre compte de l'espace parcouru, parce que le temps est trop abstrait en jeu de rôle. Si le voyage se réduit à une remarque du Maître du Jeu (*vous arrivez trois semaines plus tard*), alors, bien que les personnages-joueurs se soient déplacés sur la carte, le voyage n'a pas eu lieu.[20] Leur maîtrise de l'espace est totale. Ce désir de contrôle est à l'opposé de la représentation que donne Tolkien des rapports de l'homme à son environnement. En effet, dès le chapitre 4, alors qu'ils sont encore dans la Comté, les protagonistes se perdent :

> He soon found that the thicket was closer and more tangled than it had appeared. There were no paths in the undergrowth, and they did not get on very fast. When they had struggled to the bottom of the bank, they found a stream running down from the hills behind in a deeply dug bed with steep slippery sides overhung with brambles. Most inconveniently it cut across the line they had chosen. They could not jump over it, nor indeed get across it at all without getting wet, scratched, and muddy. […] When they forced their way at last into more open ground, they were hot and tired and very scratched, and they were also no longer certain of the direction in which they were going. (*The Fellowship of the Ring*, 117).

En décrivant en détails une région géographiquement limitée (le Quartier de l'Est de la Comté), Tolkien rend plus concrètes, plus réelles les autres régions de sa carte. De plus, ce passage a l'intérêt de souligner la différence entre le chemin théorique et la réalité du terrain. Le premier est caractérisé par les apparences (« it had appeared ») et l'abstraction (« the line they had chosen »), puisque la ligne géométrique n'est qu'une projection de l'esprit sans équivalent dans la nature. À l'opposé, le terrain réel est réaffirmé par des comparatifs de supériorité (« the thicket was closer and more tangled ») et des éléments de surprise (« they

[20] Ce rapport à l'espace et aux voyages correspond plutôt à *Harry Potter* puisque les modes de transports sorciers coupent systématiquement l'utilisateur de son environnement. Que le voyage soit presque instantané (*Apparition*, *Portkey*), qu'il se déroule dans une dimension fantastique (*Knight Bus*, *Floo Network*) ou qu'il soit aérien (balais, voiture…), l'espace interstitiel est effacé. On a dans *Harry Potter* une véritable géographie du pointillé où seuls les lieux de départ et d'arrivée ont une importance, et donc une existence littéraire.

found a stream »). Le résultat n'est pas qu'une perte de temps (« they did not get on very fast »), il se traduit aussi par des inconvénients physiques (« they were hot and tired and very scratched »). On a donc la reconnaissance humble que l'individu n'a pas d'autorité sur son environnement, et ce, même dans la campagne bien ordonnée des hobbits. Le contrôle de l'espace est rendu problématique car l'autorité dépend d'une reconnaissance qui ne peut pas être fournie par la nature. Les rapports de l'être à l'espace sont donc renvoyés dans le domaine du pouvoir, qui subit une diminution drastique lors de sa confrontation avec l'environnement.

Les créateurs de *The One Ring* ont essayé de transférer ce concept dans leur jeu en intégrant une mécanique de voyage qui prend en compte les nécessités des personnages-joueurs et donne un rôle à chacun durant les déplacements. Suivant les performances des personnages-joueurs, la compagnie peut arriver fatiguée à destination, ou même voir son voyage interrompu par des mésaventures. Ainsi l'environnement n'est pas uniquement un décor, mais un élément important pour le jeu, seule façon de le faire exister pour les joueurs. La terre garde donc son imposante grandeur, elle n'est pas maîtrisée et réduite par l'homme, qui garde en retour son humilité.

De plus, la répartition des tâches au cours du voyage rend nécessaire la constitution d'un groupe. Un personnage seul ne peut être à la fois Guide, Guetteur, Chasseur, et Éclaireur, quel que soit son niveau dans chacune des compétences concernées.[21] Le voyage devient donc l'occasion d'une diminution du pouvoir individuel en faveur du groupe. Il s'agit d'un message socialement fort qui correspond principalement à la structure arborescente du roman. La quête de Frodo n'est pas le seul objectif important, et chacun a un rôle à jouer, l'intrigue se divise donc au fur et à mesure des séparations des héros.

On ajoutera encore que le traitement de la célébrité reflète parfaitement la différence d'attitude à l'espace de ces deux jeux. Alors que le « Renom » de Decipher est universel, le « Prestige » de *The One Ring* est local. Ainsi, un héros populaire le long des berges de

[21] Comme nous l'avons vu, l'Espoir permet d'accomplir plusieurs actions au lieu d'une, et le voyage ne fait pas exception. Un personnage-joueur peut donc remplir plusieurs tâches, mais le prix à payer est élevé, et leur nombre reste limité à deux.

l'Anduin sera inconnu de l'autre côté de la Forêt Noire. Dans le roman, le cas de Gandalf est particulièrement symptomatique :

> The old man was Gandalf the Wizard, whose fame in the Shire was due mainly to his skill with fires, smokes, and lights. His real business was far more difficult and dangerous, but the Shire-folk knew nothing about it. (*The Fellowship of the Ring*, 32)

Pour avoir voyagé sans cesse, Gandalf est reconnu dans de nombreux pays, mais pas pour les mêmes raisons. Dans la Comté, « Wizard » prend des connotations foraines (« fire, smokes and lights ») tandis que les hobbits ignorent tout de son occupation réelle (« his real business »). On comprend donc que l'autorité charismatique due à la célébrité ne peut s'établir que sur une communauté donnée,[22] partageant les mêmes informations, et vouloir étendre sans limite cette communauté revient au contraire à affranchir le héros des contraintes spatiales.

Une autre façon de retranscrire l'humilité de l'individu, cette fois en rapport avec le temps, est non seulement de les faire vieillir (on retrouve les considérations simulationistes de Decipher), mais aussi de les laisser prendre leur retraite. *The Lord of the Rings* est une œuvre de commande, la suite du *Hobbit*, et on pourrait donc s'attendre à ce que Bilbo en reste le héros :

> "Say no more! [said Bilbo] It is plain enough what you are pointing at. Bilbo the silly hobbit started this affair, and Bilbo had better finish it, or himself." […]
> "You cannot take this thing back [said Gandalf]. It has passed on." (*The Fellowship of the Ring*, 354)

Au rebours de ces attentes, c'est le neveu de Bilbo, Frodo, qui reprend le flambeau. Le retrait accepté de Bilbo consacre ainsi son statut héroïque en clôturant son rôle dans l'histoire. Au contraire, les personnages qui refusent de se retirer sont marqués par la déchéance : Gollum qui ne peut abandonner l'Anneau, ou Denethor qui refuse de passer le pouvoir à l'héritier légitime et se suicide (*The Return of the King*, 146).

---

[22] Ainsi Maurice Marsal considère l'autorité non pas comme un « attribut inhérent à un homme : le chef » mais comme « [un ensemble de] relations qui s'établit entre lui et d'autres hommes » (Marsal 1975, 13).

Alors que les elfes acceptent librement et consciemment leur déclin,[23] Denethor le refuse. *The One Ring* offre aux joueurs la même alternative par un mécanisme concret de retraite : le personnage-joueur qui se retire volontairement (avant sa mort ou sa corruption) fait profiter son héritier de son expérience. Pour le joueur, cela se traduit par des points de construction supplémentaires pour son nouveau personnage-joueur. Ainsi le jeu refuse l'idée d'un héros piégé entre une fin tragique et une croissance éternelle. D'un point de vue narrativiste, ce système est plus satisfaisant puisque l'histoire a la possibilité de se clore sans la mort du personnage-joueur. De plus, il s'agit aussi et surtout d'un transfert réussi de la notion de décroissance comme déclin volontaire pour éviter un déclin subi plus tard.[24] L'abondance de personnages confrontés à ce choix dans *The Lord of the Rings*[25] montre à quel point cette idée est centrale dans l'œuvre de Tolkien, et donc à quel point son transfert est nécessaire à une adaptation réussie.

Maintenant que les mécanismes des jeux ont été abordés en détails, il convient de prendre un peu de recul pour considérer la nature même du jeu de rôle.

---

[23] Le déclin des royaumes elfiques soutenus par les trois anneaux est effectivement envisagé comme l'hypothèse la plus probable par Elrond : « "But maybe when the One has gone, the Three will fail, and many fair things will fade and be forgotten. That is my belief." / "Yet all the Elves are willing to endure this chance," said Glorfindel » (*The Fellowship of the Ring*, 353).

[24] Notons que le joueur peut également bénéficier de ces avantages pour son prochain personnage-joueur si son personnage actuel se sacrifie héroïquement, ce qui est une autre façon d'accepter son déclin.

[25] On pourrait citer Aragorn (« For if I will not go now, then I must soon go perforce », *The Return of the King,* 421), Saruman (« You might still have turned away from folly and evil [said Gandalf], and have been of service. But you choose to stay and gnaw the ends of your old plots », *The Two Towers*, 229), ou encore Galadriel (« I will diminish, and go into the West, and remain Galadriel », *The Fellowship of the Ring*, 480).

3.4.2.3. Considérations théoriques

Contrairement à d'autres formes de jeux, le jeu de rôle offre un nombre d'histoires illimité pour lesquelles le livre de règles ne propose qu'un cadre.[26] Dans le cas d'une adaptation, cela signifie que le transfert sémiotique porte sur le chronotope (fantastique ou non), sur l'ambiance éventuellement, mais pas sur l'intrigue du livre source. Que l'on joue avant, pendant ou après les événements décrits dans l'hypotexte, le Maître du Jeu cherche en général à limiter les interférences (mais pas forcément les interactions) avec l'histoire principale. C'est pour cette raison, explicitement, que *The One Ring* se situe entre la fin du *Hobbit* et le début de *The Lord of the Rings* : « It is a period that is well known to readers, but its chronology is missing the detail of later times, allowing for all sorts of adventures » (*Loremaster's Book*, 88.) De même, le jeu de Decipher propose comme cadre principal la fin du Troisième Âge, mais ouvre avec prudence d'autres options : « Si vous êtes prêts à changer les événements du *Seigneur des Anneaux* (du moins un petit peu), vous pouvez faire se dérouler votre chronique pendant la Guerre de l'Anneau » (278).

Ainsi, et contrairement à d'autres adaptations de l'œuvre de Tolkien qui permettent de rejouer la guerre de l'Anneau et l'anti-quête qui en est le centre,[27] les jeux de rôles, de par leur nature même, forcent le joueur à évoluer en marge de l'intrigue principale. Même pour le héros d'un joueur narrativiste, au cœur de sa propre histoire, on a donc une diminution du statut héroïque et de l'autorité charismatique qui lui est liée. Tout se passe comme si on rappelait en permanence aux personnages-joueurs la conclusion du *Hobbit* :

> "You are a very fine person, Mr. Baggins, and I am very fond of you; but you are only quite a little fellow in a wide world after all!" (*The Hobbit*, 272).

Comme Bilbo qui participe à la reprise d'Erebor sans tuer le dragon Smaug et sans avoir conscience de la lutte autrement plus importante contre le Nécromancien qui a lieu pendant sa propre aventure, le personnage-joueur peut croiser les protagonistes du *Hobbit* et

---

[26] Notons tout de même que pour Bruno Faidutti, « les jeux de société racontent […] toujours des histoires, mais ils ne le font pas tout à fait de la même manière que les livres, les films ou même les jeux de rôles. Ils ne racontent aussi pas les mêmes histoires et, d'une certaine manière, racontent toujours deux histoires, que l'on pourrait appeler celle du jeu et celle des joueurs » (« Quelles histoires racontent les jeux ? » 2015, pas de pagination).

[27] Deux exemples très différents quant à la forme, mais néanmoins très réussis : le jeu de stratégie *War of the Ring* (dont l'un des auteurs a également adapté *The One Ring*) ou le jeu de cartes *The Lord of the Rings TCG* (chez Decipher encore, puisque, comme le jeu de rôle, il s'agit d'une licence d'adaptation du film de Peter Jackson et non pas directement du roman de Tolkien).

de *The Lord of the Rings* sans pouvoir égaler leur aventure. Est-ce à dire qu'il est impossible d'envisager un jeu de rôle qui adapterait l'intrigue même de *The Lord of the Rings* ? Avec les systèmes de jeu existant, on pourrait effectivement jouer un scénario qui suivrait la quête de Frodo. Decipher propose d'ailleurs à cet effet des fiches de personnage pour les membres de la communauté de l'Anneau (279).[28] Néanmoins, un des principes du jeu de rôle — et pour de nombreux rôlistes, un de ses attraits — est que les aventures du personnage continuent au-delà d'un scénario. Ainsi, à moins de se contenter d'une seule partie, une fois la quête de l'Anneau achevée, le personnage-joueur se retrouve à nouveau dans les coulisses du roman. On voit donc que cette diminution de la nature héroïque du personnage est intrinsèquement liée au transfert sémiotique vers le jeu de rôle.

En contrepartie de cette perte, les personnages-joueurs disposent de plus d'autonomie dans la conduite de l'histoire. Le jeu de rôle, comme nous l'avons rappelé, repose sur l'interaction entre les joueurs et le Maître du Jeu, bien plus encore qu'un roman ne repose sur l'interaction entre lecteur et auteur. Le Maître du Jeu ne peut pas imposer son scénario au groupe, il doit l'adapter et le faire évoluer en fonction de leurs réactions explicites et souvent de leurs préférences implicites. L'histoire s'écrit donc en direct et à plusieurs mains, sous l'impulsion du Maître du Jeu, certes, mais sans que le libre-arbitre des joueurs soit en rien diminué. Ce qui subit une diminution, c'est bien l'autorité auctoriale, qui est radicalement divisée et redistribuée entre les différents participants lors du transfert vers le jeu de rôle. Il s'agit donc d'une forme d'adaptation où la narration est beaucoup moins autoritaire que dans un film ou que dans un jeu de plateau (qui malgré l'absence de figure d'autorité ne laisse d'autre solution que de rejouer la même histoire encore et encore).[29]

Cette diminution de l'autorité auctoriale au profit des joueurs a des conséquences sur l'interprétation, puisque si celle-ci est en désaccord avec l'intention originale du Maître du Jeu, cela peut conduire l'ensemble du groupe (joueurs et Maître du Jeu) à explorer certains

---

[28] Les fiches de personnages sont mentionnées mais ne sont pas incluses dans le livre de base, qui se contente de mentionner un *Manuel de la Communauté de l'Anneau*. Outre la stratégie commerciale qui encourage à acheter un deuxième produit, on peut y voir un refus de mélanger deux visions différentes de l'adaptation.

[29] Pour reprendre la distinction de Bruno Faidutti, dans un jeu de plateau, c'est « l'histoire du jeu » qui est identique à chaque partie, tandis que « l'histoire des joueurs » varie parfois grandement (Faidutti, « Quelles histoires racontent les jeux ? », 2015, *op cit*).

aspects de l'histoire que le Maître du Jeu (qu'il soit l'auteur du scénario ou non) pensait être anecdotiques ou négligeables. Pour prendre un exemple personnel, au cours d'une campagne de *The One Ring* menée en 2013, le groupe de joueurs que nous dirigions a ainsi transformé ce qui devait être une histoire de traîtrise et de cupidité en une histoire de rédemption et de sacrifice héroïque — transformation tout à leur honneur. En effet, au rebours de nos attentes, les joueurs ont choisi d'aider un personnage-non-joueur à retrouver son frère, alors que la trahison initiale de ce figurant ne devait être qu'un prétexte à une chasse au trésor. Même si leurs actions générales n'ont que peut dévié de nos prévisions, le sens de l'histoire en a été radicalement bouleversé.

Afin de parler plus en détails de l'interprétation, et puisque l'on se trouve dans un contexte fantastique, il est toujours aussi pertinent de faire appel à la distinction entre *fantasy* de portail-quête et d'immersion. Rappelons que dans le premier cas, le protagoniste du roman découvre un monde fantastique qui lui est inconnu et doit se fier aux informations de son ou ses guides, alors que dans le second, il maîtrise son environnement. Le personnage-joueur dans *The One Ring*, comme dans le jeu de Decipher, est régulièrement dans la position d'un héros de portail-quête puisqu'il est appelé à quitter son foyer et découvrir des terres nouvelles. Cette situation tend plutôt à renforcer l'autorité du Maître du Jeu et de ses personnages-non-joueurs. Cependant, il ne faut pas oublier que l'on traite ici d'une adaptation. Par conséquent, un certain nombre de joueurs ont une connaissance de l'hypotexte, connaissance qui peut même parfois être supérieure à celle du Maître du Jeu.[30] Lorsque le personnage est dans son environnement normal, le joueur peut faire appel à ses connaissances pour évoluer avec la même aisance que le protagoniste de *fantasy* immersive, et en particulier discerner plus facilement les pièges éventuels qu'on lui tend. Cela signifie donc que le jeu de rôle fantastique n'a pas de lien intrinsèque avec le portail-quête ; dans le cas d'une adaptation, ce serait même plutôt le contraire. Pour donner un exemple de la façon dont ces qualités immersives vont diminuer l'autorité interprétative du Maître du Jeu au profit

[30] Structurellement, rien n'oblige ni le Maître du Jeu, ni les joueurs à avoir lu le texte source, car le manuel de jeu est censé se suffire à lui-même. Dans la pratique, la majorité des participants auront lu le roman de Tolkien, ou tout au moins, vu les films de Peter Jackson.

des joueurs, nous allons devoir raconter un événement qui a eu lieu lors d'une session de *The One Ring* en décembre 2012.

Nous dirigions le scénario d'introduction proposé dans le manuel, « The Marsh-Bell » (*Loremaster's Book,* 124-140). En cours de partie, un joueur nous a demandé si ce qu'ils étaient en train de découvrir ne rappelait pas un poème à son personnage hobbit. Ce que nous ignorions, c'est que ce scénario était inspiré d'un poème de Tolkien, « The Mewlips », qui n'est pas inclus dans *The Lord of the Rings*, mais qui est censé être un poème hobbit. Ce personnage avait donc effectivement des connaissances qui lui permettaient d'interpréter son environnement, ce qui a apporté une profondeur supplémentaire à leur aventure sans que nous puissions le prévoir. Cette anecdote nous semble un exemple parfait de la façon dont la diminution de l'autorité auctoriale d'un individu au profit de l'ensemble du groupe s'avère fructueuse lors de l'adaptation du roman en jeu de rôle.

Au terme de cette étude, il apparaît qu'un jeu de rôle adapté de façon exigeante et pertinente peut effectivement servir à générer des variantes de l'histoire principale qui encouragent la reproduction de la dynamique décroissante centrale dans *The Lord of the Rings*.

CONCLUSION

Dans les cinq romans choisis pour notre étude, la décroissance donne naissance à un renouveau. Ainsi, le refus d'agrandir le royaume de Karhide militairement ouvre la voie à l'Ekumen des mondes connus, le sacrifice de Harry permet de vaincre Voldemort, le renoncement d'Ivan aboutit au règne de sa femme, le baiser de Lyra régénère la Poussière, et la destruction de l'Anneau conduit au retour du roi. Il ne faudrait pas croire pour autant que la trajectoire décroissante ne serait *in fine* qu'un artifice sans réelle incidence. Au contraire, l'alternative offerte est une diminution consentie et choisie qui débouche sur un renouveau, ou une diminution subie et plus grave comme conséquence de la recherche de puissance débridée.

En effet, ces romans ont en commun de mettre en scène une méfiance profonde vis-à-vis de la concentration de pouvoir et d'autorité, et plus précisément de toute croissance qui risquerait d'aboutir à une telle concentration, en particulier si cette croissance n'est pas contrôlée — ou tout simplement incontrôlable. Cette méfiance s'exprime au travers de figures de doubles permissifs ou dangereux qui soulignent la menace potentielle que représentent le héros et sa croissance. Ils forcent ainsi une redéfinition de l'héroïsme en porte-à-faux avec les sources traditionnelles de cette croissance, telle que la virilité martiale. De plus, la représentation d'états autoritaires ou à tendances totalitaires (la théocratie de *His Dark Materials*, Orgoreyn, la Comté de Saruman, le gouvernement de Voldemort…) permet une extrapolation des dangers qu'incarne le héros, puisque leur croissance s'éloigne de l'idéal moral du héros pour ne garder comme but que ses propres reproduction et augmentation. Lorsqu'elles sont centrales, ces considérations sur la nature de l'État aboutissent au genre de la dystopie, qui est une des expressions les plus reconnues du mode fantastique.

Cependant, dans les romans de notre étude, cette méfiance envers la croissance s'exprime plutôt au travers des artefacts fantastiques. Au-delà de l'exemple emblématique de l'Anneau Unique, les outils de savoir mettent en évidence une lutte permanente pour l'autonomie cognitive vis-à-vis d'une entité qui contrôle l'accès à la connaissance, avec tous les soupçons de manipulation que cela implique. Ces artefacts s'imposent ainsi comme une métaphore du guide fantastique, mais aussi de notre relation aux outils de recherches

numériques. À l'opposé d'une nostalgie pour un passé idéalisé, la *fantasy* propose donc une véritable réflexion sur la technique, le pouvoir qu'elle offre et l'asservissement qu'elle induit.

En faisant le choix de nous concentrer sur la valeur symbolique de la métaphore décroissante, plutôt que sur ses applications dans le monde du fauteuil, nous avons privilégié les notions de savoir, de pouvoir et d'autorité, fortement présents dans ces œuvres, au détriment d'une analyse de la décroissance économique.[1] Ainsi, en opposition aux dangers de la croissance qu'elles exposent, les œuvres de notre étude illustrent à des degrés divers deux principes généraux, qui correspondent aux tenants décroissants que nous avons présentés en introduction.

D'une part, il y a dans ces cinq romans un refus de combattre le feu par le feu, et plus largement, un refus de la surenchère. Dans cette optique, les possibilités offertes par les éléments fantastiques ne sont plus tant des solutions qu'une partie du problème. Dans *The Lord of the Rings* et *Harry Potter*, ce paradigme se cristallise autour de l'anti-quête — à la fois motif et structure narrative — mais sous-tend également un refus de la violence qui s'inscrit dans un renversement des codes génériques dans *The Left Hand of Darkness* (pour le *space opera*)[2] et *Enchantment* (pour les contes de fées). Ces deux romans sont aussi ceux qui abordent de la manière la plus frontale les problèmes de genre (*gender*). Le refus de la surenchère s'exprime alors comme une recherche de l'équilibre plutôt que dans une révolution stricte des rapports qui verrait les femmes prendre la place des hommes en position de domination — trope au demeurant assez courant, que l'on retrouve par exemple chez Marion Bradley Zimmer dans *Ruins of Isis* (1978) ou chez Robert Merle dans *Les hommes protégés* (1974).

D'un point de vue stylistique, ce refus de la surenchère se manifeste par divers procédés non mutuellement exclusifs : une recontextualisation associée à un écart fantastique large, et un déplacement métaphorique. Comme nous l'avons vu avec l'exemple du sacrifice

---

[1] Ce choix ne doit pas faire croire que les considérations économiques sont entièrement absentes des œuvres étudiées. Au contraire, dans *Harry Potter*, les artefacts magiques sont majoritairement des produits de consommation, et les balais, dont les nouveaux modèles sont admirés chaque été par les adolescents, permettent de décrire une économie capitaliste.

[2] Le terme *space opera* est parfois utilisé de manière péjorative, en particulier en référence aux magazines américains de l'entre-deux-guerres, mais libéré de ces connotations, il reste applicable aux aventures inter-planétaires de Genly Ai.

christique, ces deux outils littéraires ont pour conséquence une diminution de l'autorité interprétative de l'auteur, qui ne cherche pas à imposer son discours politique. En proportion directe du lien qui unit ces procédés à la *fantasy*, on peut donc affirmer que la décroissance est au cœur de l'écriture fantastique. De là à considérer la *fantasy* comme décroissante par rapport au réel, dont elle se nourrit et s'éloigne, il n'y a qu'un pas que nous nous abstiendrons de franchir. En effet, le lien de décroissance qu'induit la mise à distance du réel concerne l'autorité interprétative, mais pas la réalité même. Plus que la soustraction de règles rationnelles, c'est l'ajout d'un élément fantastique qui prime — le *novum* de Suvin — il s'agit donc plutôt d'un procédé d'enrichissement. Comme nous l'avons vu, le mode fantastique fonctionne d'abord comme une explosion des possibles, un assouvissement des fantasmes qu'il appartient à l'auteur de brider ou non. Si la mise en place d'une dynamique décroissante est facilitée par les outils fantastiques, elle n'est cependant pas intrinsèque à la *fantasy*.

D'autre part, le second principe qui fonde la décroissance, une acceptation de la finitude qui nie frontalement le mythe d'une croissance perpétuelle, caractérise les cinq romans étudiés. Cette reconnaissance des limites humaines et naturelles a des conséquences sur le rapport qu'entretient la diégèse à la mort et à l'écologie, et son corollaire est une humilité qui prend la forme d'une diminution volontaire. Même s'il est anachronique de le nommer, le lien avec la décroissance comme écologie radicale est flagrant dans le souci d'une gestion responsable des ressources qu'expriment *The Lord of the Rings*, *The Left Hand of Darkness* et *Enchantment*. Cette considération est d'ailleurs l'élément central de tout un pan de la littérature, les récits de « vaisseaux générationnels » (*generation starships*),[3] dans lesquels des générations de voyageurs se succèdent à bord d'un vaisseau à vitesse infra-luminique. Plus encore que dans les neiges arides de *The Left Hand of Darkness*, la réduction du monde jusqu'au huis clos rend indéniable la finitude des ressources et la nécessité d'une gestion équilibrée. Dans la *fantasy* non rationaliste, le motif est souvent présent sous la forme d'un « amenuisement » (*thinning*), dont le départ des elfes de la Terre du Milieu reste

[3] Voir Robert Heinlein, *Orphans of the Sky* (1963) et « Wish upon a Star » de Judith Merril (1958), qui décrit également un matriarcat, ou encore « Paradises Lost » d'Ursula K. Le Guin (2002).

l'exemple le plus classique.[4] La perte de pouvoir des elfes n'est pas en elle-même suffisante pour parler de décroissance, mais son traitement l'est. En effet, comme nous l'avons vu, leur conscience aiguë de l'entropie ne s'oppose pas à la nécessité de détruire l'Anneau. Au rebours d'une nostalgie mal comprise, l'anti-quête que le conseil d'Elrond met en marche incarne leur refus de sacrifier le bien commun pour protéger à tout prix leur confort et leur mode de vie.[5] Il est facile d'appliquer la métaphore de Tolkien aux exigences de notre monde. L'acceptation de la limitation de nos ressources et le constat des inégalités soulignent alors la dimension politique de la décroissance, au-delà des considérations strictement environnementales.

Plus de surveillance et de contrôle pour protéger nos libertés, combattre le réchauffement climatique avec des climatiseurs « verts »… dans une société où la croissance érigée en vertu prétend fournir les solutions aux problèmes qu'elle créé, où notre désir d'augmentation de pouvoir sur le monde nie la finitude de nos ressources : la dynamique décroissante que nous avons mise en évidence dans ces cinq romans s'avère plus pertinente que jamais. Il n'est cependant pas nécessaire, et probablement pas souhaitable, de chercher chaque application possible de la métaphore décroissante. Nous nous sommes attaché à la cerner dans cinq œuvres, mais toujours en soulignant sa valeur symbolique, c'est-à-dire ce que le lecteur ressent, abstraction faite de la recontextualisation fantastique. À ce titre, les mots de Malraux qui ouvrent cette étude, « ni vrai ni faux, mais vécu », mettent en évidence le pouvoir transformateur de la littérature. L'écart fantastique, en arrachant le lecteur au confort de ses certitudes, facilite ce processus. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, de vivre par procuration une autre métaphore que celle de la croissance — et d'en ressortir changé.

> "Is this a revolution, Havzhiva?"
> "It is education, ma'am."
> (Ursula K. Le Guin, « A Man of the People », 343)

---

[4] L'épilogue de *Enchantment* mentionne également un amenuisement du monde, sous la forme d'une disparition progressive de la magie, que préfigure déjà la situation de Mikola Mozhaiski au XX^{ème} siècle. Dans *His Dark Materials,* en revanche, les héros réussissent à enrayer l'amenuisement et à endiguer la perte de Poussière.

[5] Rappelons que les anneaux elfiques qui permettent le maintien des polders de Fondcombe et de la Lórien sont liés à l'Anneau Unique.

BILBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

Corpus

Card, Orson Scott. *Enchantment*. 1999. New York : Del Rey Book, 2000.

—-. *Enchantement.* Trad. Mousnier-Lompré. 1999. Paris : Points, 2007.

Le Guin, Ursula K. *The Left Hand of Darkness*. 1969. New York : Harper and Row, 1980.

—-. *La Main Gauche de la Nuit*. Trad. Jean Bailhache. 1971. Paris : Robert Laffont, 2006.

Pullman, Phillip. *Northern Lights*. His Dark Materials 1. Londres : Scholastic, 1995. Rpt. *The Golden Compass*. New York : Knopf, 1996.

—-. *Subtle Knife*. His Dark Materials 2. Londres : Scholastic, 1997.

—-. *Les royaumes du nord*. Trad. de *Northern Lights*, Jean Esch. Paris : Gallimard, 1998.

—-. *The Amber Spyglass*. His Dark Materials 3. Londres : Scholastic, 2000.

Rowling, J. K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone.* 1997. Londres : Bloomsbury, 2000.

—-. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. 1998. Londres : Bloomsbury, 2000.

—-. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban.* Londres : Bloomsbury, 1999.

—-. *Harry Potter and the Goblet of Fire.* Londres : Bloomsbury, 2000.

—-. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Londres : Bloomsbury, 2003.

—. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Londres : Bloomsbury, 2005.

-—. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Londres : Bloomsbury, 2007.

Tolkien, John Ronald Reul. *The Fellowship of the Ring: Being the First Part of The Lord of the Rings.* 1954. Londres : HarperCollins, 1999.

—-. *The Two Towers: Being the Second Part of The Lord of the Rings.* 1955. Londres : HarperCollins, 1999.

—-. *The Return of the King: Being the Third Part of The Lord of the Rings.* 1955. Londres : HarperCollins, 2001.

—-. *La communauté de l'anneau : le seigneur des anneaux I.* Trad. François Ledoux. Paris : Bourgeois, 1972.

—-. *La fraternité de l'anneau : le seigneur des anneaux 1.* Trad. Daniel Lauzon. Paris : Bourgeois, 2014.

Littérature

Atwood, Margaret. « Bluebeard's Egg ». 1983. Rpt. *Don't Bet on the Prince*. Dir. Jack Zipes. New York : Routledge, 1989. 160-182.

Asimov, Isaac. *Foundation*. 1951. Londres : HarperCollins, 1995.

—-. *The Caves of Steel*. New York : Doubleday, 1954.

Barjavel, René. *La Nuit des Temps*. Paris : Presses de la Cité, 1968.

Barrie, J. M. *Peter Pan*. 1911. Londres : Penguin, 1995.

Beddor, Frank. *The Looking-Glass Wars.* Londres : Egemont, 2004.

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de. *La folle journée, ou Le mariage de Figaro*. Paris : Philippe-Denis Pierres, 1785.

Bottero, Pierre. *La quête d'Ewilan*. Paris : Rageot, 2003.

Bradley, Marion Zimmer. *The Ruins of Isis*. Virginia Beach (VA) : Starblaze / Donning, 1978.

Brooks, Max. *World War Z. An Oral History of the Zombie War.* 2006. New York : Broadway Paperbacks, 2013.

Card, Orson Scott. *Hart's Hope.* 1983. New York : Tor, 1988.

—-. *Ender's Game.* New York : Tor, 1985.

—-. *Speaker for the Dead*. New York : Tor, 1986.

—-. *Prentice Alvin*. Londres : Orbit, 1989.

—-. *Xenocide*. New York : Tor, 1991.

—-. *The Memory of Earth*. Homecoming 1. 1992. Londres : Orbit, 2003.

—-. *The Call of Earth*. Homecoming 2. 1993. Londres : Orbit, 2003.

—-. *The Ships of Earth*. Homecoming 3. 1994. Londres : Orbit, 2003.

—-. *Children of the Mind*. New York : Tor, 1996.

—-. *Pastwatch : The Redemption of Christopher Columbus*. New York : Tor, 1996.

—-. *Ender's Shadow*. Londres : Orbit, 1999.

—-. *Shadow of the Hegemon*. Londres : Orbit, 2001.

—-. *Shadow Puppets*. Londres : Orbit, 2002.

—-. *Shadow of the Giant*. Londres : Orbit, 2005.

Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Madrid : Juan de la Cuesta, 1605.

Chiang, Ted. « Seventy-Two Letters ». 2000. *Stories of your Life and Others.* New York : Tor, 2002. 173-236.

Crowley, John. *Engine Summer.* 1979. Londres : Gollancz, 2013.

—-. *Little, Big: or, The Fairies' Parliament*. 1981. Londres : Millenium, 2000.

Dick, Philip K. *The Man in the High Castle*. New York : Putnam, 1962.

Dumas, Alexandre. *Les trois mousquetaires*. Paris : Baudry, 1844.

Eddings, David. *Pawn of Prophecy*. New York : Ballantine, 1982.

—-. *Castle of Wizardry.* New York : Ballantine, 1984.

—-. *Enchanter's End Game*. New York : Ballantine, 1984.

Giraudoux, Jean. *Suzanne et le Pacifique*. Paris : Emile-Paul Frères, 1921.

Goodkind, Terry. *Wizard's First Rule*. Londres : Millenium, 1994.

Grossman, Lev. *The Magicians*. 2009. New York : Plume, 2010.

—-. *The Magician King*. 2011. New York : Arrow Books, 2012.

—-. *The Magician's Land*. New York : Viking, 2014.

Haldeman, Joe. *The Forever War*. New York : St Martin's Press, 1974.

Heinlein, Robert A. *Starship Troopers*. New York : Putnam, 1959.

—-. *Orphans of the Sky*. Londres : Gollancz, 1963.

Herbert, Frank. *Dune*. New York : Chilton Books, 1965.

Hoban, Russel. *Riddley Walker*. Londres : Jonathan Cape, 1980.

Horowitz, Anthony. *Groosham Grange.* Londres : Methuen, 1988.

—-. *Unholy Grail.* Londres : Walker Books, 1999.

Horwood, William. *Duncton Wood.* Richmond Upon Thames : Country Life, 1980.

Huxley, Aldous. *Brave New World.* Londres : Chatto et Windus, 1932.

Ishiguro, Kazuo. *Never Let Me Go*. Londres : Faber and Faber, 2005.

Kinney, Jeff. *Diary of a Wimpy Kid*. Londres : Puffin, 2008.

Le Guin, Ursula K. *A Wizard of Earthsea.* New York : Parnarus Press, 1968.

—-. « Winter's King ». 1969. Seconde édition corrigée par Ursula K. Le Guin *in The Wind's Twelve Quarters*. New York : Harper and Row, 1975.

—-. « Vaster than Empires and more Slow ». 1971. *New Dimensions* 1 : 87-122. Rpt. *The Found and the Lost*. New York : Saga Press, 2016.

—-. *The Dispossessed.* Londres : Victor Gollancz, 1974.

-—. *The Wind's Twelve Quarters*. New York : Harper and Row, 1975.

—-. *The Word for World is Forest*. New York : Putnam Pub, 1976.

—-. « Buffalo Gals, Won't You Come Out Tonight ». *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* 73.5 (novembre 1987) : 131-158.

—-. *The Earthsea Quartet*. Londres : Penguin, 1992.

—-. « The Matter of Seggri ». *Crank!* 3 (printemps 1994) : 3-36. Rpt. *The Found and the Lost*. New York : Saga Press, 2016. 149-196.

—-. « A Man of the People ». *Asimov's* 19.4 (avril 1994) : 22-64. Rpt. *The Found and the Lost*. New York : Saga Press, 2016. 303-358.

—-. « Paradises Lost ». *The Birthday of the World and Other Stories*. New York : HarperCollins, 2002. 249-360.

Lewis, Clive Staples. *Out of the Silent Planet.* The Space Trilogy 1. 1938. Londres : John Lane, 1938.

—-. *Perelandra*. The Space Trilogy 2. 1943. New York : Scribner, 1996.

—-. *That Hideous Strength*. The Space Trilogy 3. Londres : Bodley Head, 1945.

—-. *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. The Chronicles of Narnia 2. 1956. Londres : HarperCollins, 1998.

—-. *The Last Battle.* The Chronicles of Narnia 7. 1950. Londres : HarperCollins, 1998.

Lewis, Matthew G. *The Monk*. Londres : Saunders, 1796.

Lucien. *Histoire véritable*. II^{ème} siècle. Trad. Perrot d'Ablancourt. Arles : Actes Sud, 1988.

Malraux, André. *La condition humaine*. 1933. Paris : Gallimard, 1990.

Martin, George R. R. *A Game of Thrones*. A Song of Ice and Fire 1. New York, Bantam Books, 1996.

Merle, Robert. *Les hommes protégés*. 1974. Paris : Gallimard, 2005.

Merril, Judith. « Wish upon a Star ». *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. 15.5 (déc. 1958) : 87-100.

Miéville, China. *Perdido Street Station*. Londres : Macmillan, 2000.

—-. *The Scar*. 2002. Londres : Pan, 2003.

Montesquieu, Charles de. *Lettres persanes*. 1721. 2ème édition. Cologne : Marteau, 1721.

Orwell, George. *1984*. Londres : Secker et Warburg, 1949.

Perrault, Charles. « La Belle au Bois Dormant ». 1697. *Contes de ma mère l'Oye.* Rpt. *Les Contes de Perrault*. Paris : Editions G.P., 1971. 11-36.

Pullman, Phillip. *Les Royaumes du Nord 1*. Adapté en bande-dessinée par Stéphane Melchior et Clément Oubrerie. Paris : Gallimard, 2014.

Pushkin, Alexander Sergeevich. *Eugene Onegin*. 1833, trad. Charles Johnston. New York : Viking, 1978.

Rostand, Edmond. 1897. *Cyrano de Bergerac*. Paris : Hachette, 1990.

Rowling, J. K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone.* Illustré par Jim Kay. Londres : Bloomsbury, 2015.

—-. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Illustré par Jim Kay. Londres : Bloomsbury, 2016.

Rowling, J. K., John Tiffany et Jack Thorne. *Harry Potter and the Cursed Child.* Théâtre. Londres : Little, Brown, 2016.

Shakespeare, William. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Théâtre. Londres, 1603.

—-. *Romeo and Juliet*. Théâtre. Londres, 1597.

Segade, Alexandro. *The Holo Library.* Théâtre. Non-publié. Riverside, CA, 11 avril 2013.

Steward, Sean. *Galveston*. New York : Ace Books, 2000.

Tolkien, John Ronald Reul. « The Mewlips ». *The Adventures of Tom Bombadil and Other Verses from the Red Book*. Londres : George Allen and Unwin, 1962. 85-87.

—-. *The Lord of the Rings*. Illustré par Alan Lee. Londres : HarperCollins, 1991.

—-. *Letters*. Dir. Humphrey Carpenter et Christopher Tolkien. 1981. Londres : HarperCollins, 1995.

Twain, Mark. *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. 1889. New York : Reader's Digest Association, 1984.

Verne, Jules. *Les cinq cent millions de la Bégum*. Paris : J. Hetzel, 1879.

Watson, Ian. *Lucky's Harvest: The First Book of Mana*. Londres : Victor Gollancz, 1993.

Wharton, Edith. *The Custom of the Country*. 1913. Londres : Penguin, 1987.

Sources audio-visuelles

Beren et Luthien. Réalisé par Franck Gimenez. Confuse the Cat Prod, 2013. Film.

Born of Hope. Réalisé par Kate Madison. Actors at work, 2009. Film.

Buffy the Vampire Slayer. Créée par Joss Whedon. The WB (USA) de 1997 à 2001. Série télévisée.

—-. « The Harvest ». Saison 1, épisode 2. Réalisé par John T. Kretchmer. Écrit par Joss Whedon. The WB (USA), 10 mars 1997. Série télévisée.

—-. « The Zeppo ». Saison 3, épisode 13. Réalisé par James Whitmore, Jr. Écrit par Dan Vebber. The WB (USA), 26 jan. 1999. Série télévisée.

Firefly. Créée par Joss Whedon. Fox (USA) de Sept. 2002 à Dec. 2002. Série télévisée.

—-. « The Train Job ». Saison 1, épisode 1. Écrit et réalisé par Joss Whedon et Tom Minear. Fox (USA), 20 sept 2002. Série télévisée.

Golden Compass. Écrit et réalisé par Chris Weiltz. New Line, 2007. Film.

Harry Potter and the Half Blood Prince. Réalisé par David Yates. Écrit par Steve Kloves. Heyday, 2009. Film.

Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 1. Réalisé par David Yates. Écrit par Steve Kloves. Heyday, 2010. Film.

Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 2. Réalisé par David Yates. Écrit par Steve Kloves. Heyday, 2011. Film.

His Dark Materials. Écrit par Philipp Pullman. BBC Radio 4, jan. 2003. Radio.

Hunt for Gollum. Réalisé par Chris Bouchard. Independent Online Cinema, 2009. Film.

It's a Wonderful Life. Réalisé par Frank Capra. Écrit par Frances Goodrich et al. Liberty Films, 1946. Film.

The Jane Austen Book Club. Écrit et réalisé par Robin Swicord. Sony Pictures Classic, 2007. Film.

Kill Bill — Volume 1. Écrit et réalisé par Quentin Tarantino. A Band Apart, 2003. Film.

Left Hand of Darkness. Mise en scène par Jonathan Walters. Hand2Mouth Theater, 2013. Théâtre.

—-. Adapté par Judith Adams. BCC Radio 4, 18 avril 2015. Radio.

The Lord of the Rings — The Fellowship of the Ring. Réalisé par Peter Jackson. Écrit par Fran Walsh *et al.* New Line Cinema, 2001. Film.

The Lord of the Rings — The Two Towers. Réalisé par Peter Jackson. Écrit par Fran Walsh *et al.* New Line Cinema, 2002. Film.

The Lord of the Rings — The Return of the King Réalisé par Peter Jackson. Écrit par Fran Walsh *et al.* New Line Cinema, 2003. Film.

The Lord of the Rings. Réalisé par Ralph Bakshi. Fantasy Films, 1978. Film.

Pocahontas. Réalisé par Gabriel Mike et Eric Goldberg. Écrit par Carl Binder *et al*. Walt Disney, 1995. Film.

Sleeping Beauty. Réalisé par Geronimi Clyde *et al*. Écrit par Erdman Penner. Walt Disney, 1959. Film.

Star Wars: Episode IV — A New Hope. Écrit et réalisé par George Lucas. Lucasfilm, 1977. Film.

Star Wars: Episode V — The Empire Strikes Back. Réalisé par Irvin Kershner. Écrit par Leigh Brackett et Lawrence Kasdan. Lucasfilm, 1980. Film.

Star Wars: Episode V — Return of the Jedi. Réalisé par Richard Marquand. Écrit par Lawrence Kasdan et George Lucas. Lucasfilm, 1983. Film.

Star Wars V: Episode I — The Phantom Menace. Écrit et réalisé par George Lucas. Lucasfilm, 1999. Film.

Star Wars V: Episode II — Attack of the Clones. Réalisé par George Lucas. Écrit par George Lucas et Jonathan Hales. Lucasfilm, 2002. Film.

Star Wars V: Episode III — Revenge of the Sith. Écrit et réalisé par George Lucas. Lucasfilm, 2005. Film.

Jeux

Amber Diceless Role Playing Game. Erick Wujcik. Phage Press, 1991.

Dungeons and Dragons. Gary Gygax et Dave Arneson. Tactical Studies Rules, 1974.

Harry Potter and the Philosopher's Stone. Produit par Chris Graham *et al*. Electronic Arts, 2001.

Harry Potter Trading Card Game. Paul Peterson, Skaff Elias et Mike Elliott. Wizards of the Coast, 2001-2.

The Lord of the Rings Trading Card Game. Mike Reynolds *et al.* Decipher, 2001.

Monopoly — The Hobbit. Hasbro, 2013.

Nobilis. R. Sean Borgstrom. Pharos Press, 1999.

The One Ring: Adventures over the Edge of the Wild — Adventurer's Book. Francesco Nepitello et Marco Maggi. Cubicle7, 2011.

The One Ring: Adventures over the Edge of the Wild — Loremaster's Book. Francesco Nepitello et Marco Maggi. Cubicle7, 2011.

Risk® The Lord of the Rings.™ Stephen Baker. Hasbro, 2002.

Le Seigneur des Anneaux — Le jeu de rôle. Steve S. Long *et al.* Trad. Cédric Perdereau. Decipher, 2002.

War of the Ring. Roberto di Meglio, Francesco Nepitello et Marco Maggi. Nexus, 2004.

Web

« Aragorn vs Gandalf ». Azazel66 *et al*. *ComicVine*. Janvier 2013. <http://www.comicvine.com/forums/battles-7/aragorn-vs-gandalf-741933/>

Dynamo Swim Club. « Swim School Skills ». *TeamUnify*. <https://www.teamunify.com/TabGeneric.jsp?_tabid_=83220&team=candsc>. 12 jan. 2017.

« Gandalf vs. Merlin ». SpencerC18 *et al*. *The Tolkien Forum.* <https://ixquick-proxy.com/do/highlight.pl?l=english&c=hf&cat=web&q=forum+tolkien+aragorn+vs+gandalf&rl=NONE&rid=NALOLORPKSKO&hlq=https://ixquick.com/do/search&mtext=safari&u=http%3A%2F%2Fwww.thetolkienforum.com%2Farchive%2Findex.php%2Ft-11372.html&nwwndw=1>. 4 avril 2004.

Raiz, Allon. « Fly your business using instruments, not sentiments ». *RaizCorp.com*. <http://www.raizcorp.com/thought-leadership/fly-your-business-using-instruments-not-sentiments>. 12 jan. 2017.

« Truman Calls On Nation To Forego Meat Tuesdays, Poultry, Eggs Thursdays ». *New York Times*. 5 oct. 1947. Rpt. NYTimes.com, 5 oct 2012. Web. 12 avril 2016. <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/big/1005.html>.

Sources secondaires

Ouvrages

Adorno, Theodore W. *Etudes sur la personnalité autoritaire.* 1950. Trad. Hélène Frappat. Paris : Allia, 2007.

Anatol, Giselle Lisa, dir. *Reading Harry Potter Again. New Critical Essays*. Londres et Wesport, Connecticut : Praeger, 2009.

Ariès, Paul. *La simplicité volontaire contre le mythe de l'abondance.* Paris : La découverte, 2010.

Armitt, Lucie, dir. *Where No Man has Gone Before: Women and Science Fiction*. New York: Routledge, 1991.

—-. *Theorising the Fantastic*. Londres : Arnold, 1996.

—-. *Fantasy Fiction : An Introduction.* New York : The Continuum International, 2005.

Attebery, Brian. *Strategies of Fantasy*. Bloomington et Indianapolis : Indiana UP, 1992.

Aumont, Jacques et Michel Marie. *L'analyse des films*. Paris : Nathan, 1988.

Augustin d'Hippone. *La cité de Dieu*. Tome 3. Trad. *De Civitate Dei*. Bourges : Gille, 1818.

Barthes, Roland. *Leçon.* Paris : Seuil, 1978.

Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe 1.* 1949, Paris : Gallimard, 1968.

—-. *Le deuxième sexe 2*. 1949, Paris : Gallimard, 1968.

Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. 1976. Trad. Théo Carlier. Paris : Robert Laffont, 1976.

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

—-. *La fantasy*. Paris : Klincksieck, 2007.

Bloch, Marc. *Les rois thaumaturges. — Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre.* Paris : Librairie Istra, 1924.

Boitani, Piero. *The Bible and its Rewritings.* Oxford : Oxford UP, 1999.

Bould, Mark et China Miéville dir. *Red Planets — Marxism and Science Fiction.* Middletown : Wesleyan UP, 2009.

Caillois, Roger. *Au cœur du fantastique.* Paris : Gallimard, 1965.

Cani, Isabelle. *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan. Pour en finir avec la magie de l'enfance.* Paris : Fayard, 2007.

Card, Orson Scott. *Characters and Viewpoint*. Cincinnati : Writer's Digest Books, 1988.

—-. *How to Write Science Fiction and Fantasy*. Cincinnati : Writer's Digest Books, 1990.

Carpenter, Humphrey. *J. R. R. Tolkien — A Biography.* 1977. Londres : Allen & Unwin, 1987.

Carpenter, Humphrey et Christopher Tolkien, dir. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. 1981. Londres : HarperCollins, 1995.

Castex, Pierre-George. *Le conte fantastique en France.* Paris : Corti, 1987.

Charbonniaud-Doussaud, Valérie. *Harry Potter, la magie d'une écriture.* Paris : Michel Houdiard Editeur, 2012.

Chauvaud, Frédéric *et al*, dir. *Boucs-émissaires, têtes de Turcs et souffre-douleur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Clarke, Arthur C. *Profiles of the Future : An Inquiry into the Limits of the Possible.* 1962. 2nd édition. Londres : McMillan, 1973.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions.* Londres : Rest Fenner, 1817.

Collings, Michael R. *In the Image of God: Theme, Characterization, and Landscape in the Fiction of Orson Scott Card.* New York : Greenwood, 1990.

Curry, Patrick. *Defending Middle-Earth. Tolkien : Myth and Modernity.* Londres : HarperCollins, 1997.

Devaux, Michaël, dir. *Tolkien : Les racines du légendaire*. Genève : Ad Solem, 2003.

Dufoing, Frédéric. *L'écologie radicale*. Gollion : Infolio, 2012.

Dupeyron-Lafay, Françoise. *L'image et le livre dans la littérature fantastique et la science-fiction*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2003.

Dupouey-Delezay, Aurélien. *L'écologie radicale expliquée à ma belle-mère*. En attente de publication. 2017.

Eaglestone, Robert, dir. *Reading the Lord of the Rings.* Londres : Continuum, 2005.

Eco, Umberto. *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. 1979. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Librairie générale française, 1989.

—-. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts.* 1979. Bloomington: Indiana UP, 1984.

Ellul, Jacques. *Les nouveaux possédés.* 1973. Paris : Fayard, 2003.

—-. *Le système technicien.* Paris : Calmann-Lévy, 1977.

Fenske, Claudia. *Muggles, Monsters and Magicians. A Literary Analysis of the* Harry Potter *Series.* Frankfurt : Peter Lang, 2008.

Fernandez, Irène. *Et si on parlait... du* Seigneur des Anneaux. Paris : Presses de la Renaissance, 2002.

—-. *Défense et illustration de la féérie: Du* Seigneur Des Anneaux *à* Harry Potter*, une littérature en quête de sens*. Paris : Rey, 2012.

Ferré, Vincent. *Tolkien: Sur les rivages de la Terre du Milieu*. Paris : Christian Bourgois, 2001.

—-. *Tolkien, trente ans après, 1973-2003*. Paris : Christian Bourgois, 2004.

Flieger, Verlyn. *Interrupted Music. The Making of Tolkien's Mythology*. Kent & Londres : Kent State UP, 2005.

Freire, Paulo. *Pédagogie des opprimés*. 1974. Paris : Maspero, 1982.

Frémaux, Anne. *La nécessité d'une écologie radicale — La pensée à l'épreuve des problèmes environnementaux.* Paris : Sang de la Terre, 2011.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays.* Princeton, NJ : Princeton UP, 1966.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.

Haber, Karen, dir. *Meditations on Middle-Earth.* Londres : Earthlight, 2002.

Hoffmann, Gerhard. *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman.* Stuttgart : Metzler, 1978.

Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis : Responses to Reality in Western Literature*. New York : Methuen, 1984.

Huyssen, Andreas, Teresa de Lauretis et Kathleen Woodward, dir. *The Technological Imagination : Theories and Fictions.* Madison, WI : Coda Press, 1980.

Irwin, W. R. *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy.* Urbana : U of Illinois P, 1976.

James, Edward et Farah Mendlesohn, dir. *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Cambridge : Cambridge UP, 2003.

Jessua, Claude. 2010. *Le Capitalisme*. Paris : PUF, 2001.

Kloczko, Edouard J. dir. *Tolkien en France*. Argenteuil : Editions Arda, 1998.

Latouche, Serge. *La déraison de la raison économique — Du délire d'efficacité au principe de précaution*. Paris : Albin Michel, 2001.

—-. *Petit traité de décroissance sereine.* Paris : Editions Mille et Une Nuits, 2007.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.

Le Guin, Ursula K. *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction.* Dir. Susan Wood. 1979. Seconde édition, dir. Ursula K. Le Guin. Londres : The Women's Press, 1989.

Low, Jennifer. *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture*. New York et Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003.

Marsal, Maurice. *L'autorité*. 1958. Paris : PUF, 1975.

Marx, Karl et Friedrich Engels. *Manifeste du parti communiste*. 1848. Trad. Laura Lafargue. Université du Québec à Chicoutimi, 17 fév. 2002. Web. 18 avril 2016. <http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_Marx/manifeste_communiste/Manifeste_communiste.pdf>.

Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown : Wesleyan UP, 2008.

Metze, Tamara. *Innovation Ltd : Boundary Work in Deliberative Governance in Land Use Planning.* Eburon Academic Publishers : Delft, 2010.

Morgan, Thomas Hunt, *et al*. *The Mechanism of Mendelian Heredity*. New York : Henry Holt and Company, 1915.

O'Keefe, Deborah. *Readers in Wonderland : The Liberating Worlds of Fantasy Fiction, from Dorothy to Harry Potter*. New York : Continuum, 2003.

Pantin, Isabelle. *Tolkien et ses légendes*. Paris : CNRS éditions, 2009.

Platon. *L'état ou la République*. *circa* 380 av. JC. Trad. Augustin Bastien. Paris : Garnier, 1879.

Propp, Vladimir. *Morphologie du Conte*. 1928, trad. Marguerite Derrida. Paris : Seuil, 1970.

Rabkin, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton : Princeton UP, 1976.

Richard, François. 1991. *Les Anarchistes de droite*. Paris : PUF, 1997.

Rose, Mark, dir. *Science Fiction : A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1976.

Shippey, T. A. *J. R. R. Tolkien : Author of the Century*. Londres : HarperCollins, 2000.

Smadja Isabelle. *Harry Potter, les raisons d'un succès*. Paris : PUF, 2001.

Smadja, Isabelle et Pierre Bruno, dir. *Harry Potter, ange ou démon ?* Paris : PUF, 2007.

Spinoza, Baruch. *Dieu, l'homme et la béatitude. Circa* 1660. Trad. Paul Janet. Paris : Librairie Germer Baillière et Compagnie, 1878.

—-. *L'éthique*. 1677. Trad. Rolland Callois. Paris : Gallimard, 1994.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction : On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven : Yale UP, 1979.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique.* 1970. Paris : Le Seuil, 1976.

—-. *Poétique de la prose*. Paris : Le Seuil, 1971.

Tucker, Nicholas. *Rencontre avec Philip Pullman*. 2003, *Darkness Visible.* François Gallix, trad. Paris : Gallimard, 2004.

Tyson, Edith S. *Orson Scott Card : Writer of the Terrible Choice.* Lanham, Md. : The Scarecrow, 2003.

Vaugelas, Claude Favre de. *Remarques sur la langue françoise : utiles à ceux qui veulent bien parler et bien escrire.* Paris : Camusat et Le Petit, 1647.

Virilio, Paul. *Le futurisme de l'instant.* Paris : Galilée, 2009.

Florent Hebert — Défense de la décroissance *372/406*

Weber, Max. *Economie et société 1. Les catégories de la sociologie.* 1956. Trad. Julien Freund, Pierre Kamnitzer *et al*. Paris : Pocket, 1995.

Wittig, Dominique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston : Beacon Press, 1992.

Zipes, Jack, dir. *Don't Bet on the Prince*. New York : Routledge, 1989.

Articles

Annas, Pamela J. « New Worlds, New Words : Androgyny in Feminist Science Fiction ». *Science Fiction Studies* 5.2 (Juillet 1978) : 143-56.

Aguirre, Anthony. « Multiverse ». *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Inc., 3 déc. 2015. 16 fév. 2017. <https://www.britannica.com/science/multiverse>.

Airiau, Paul. « La chute de Gandalf dans la Moria ». *Tolkien, 30 ans après, 1973-2003*. Dir. Vincent Ferré. Paris : Christian Bourgois, 2004. 103-15.

Anatol, Giselle Lisa. « The Replication of Victorian Racial Ideology in Harry Potter ». *Reading Harry Potter Again. New Critical Essays*. Dir Giselle Lisa Anatol. Londres et Wesport, Connecticut : Praeger, 2009. 109-126.

Ariès, Paul. « Préface à *La nécessité d'une écologie radicale* ». Anne Frémaux. Paris : Sang de la Terre, 2011. 7-9.

Astle, Richard, Stanislaw Lem et Robert Scholes. « On Lem on Todorov ». *Science Fiction Studies* 2.2 (Juillet 1975).

Ayres, Susan. « The "Straight Mind" in Russ's *The Female Man* ». *Science Fiction Studies* 22.1 (Mars 1995) : 22-34.

Baker, Deirdre F. « What We Found on Our Journey through Fantasy Land ». *Children's Literature in Education.* 37, 3. Sep. 2006. 237-251.

Barbour, Douglas. « Wholeness and Balance in the Hainish Novels of Le Guin ». *Science Fiction Studies* 1.3 (Printemps 1974) : 164-172.

Barnouw, Dagmar. « Science Fiction as a Model for Probabilistic Worlds : Stanislaw Lem's Fantastic Empiricism ». *Science Fiction Studies* 6.2 (Juillet 1979) : 153-167.

Bender, Arnold. « Meat and Meat Products in Human Nutrition in Developing Countries ». *Food and Nutrition Paper*. Rome : Food and Agriculture Organization of the United Nations, 1992.

Bernstein, Jeremy. « Erwin Schrödinger ». *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Inc., 18 avril 2017. 8 juillet 2017. <https://www.britannica.com/biography/Erwin-Schrodinger>.

Bickman, Martin. « Le Guin's *The Left Hand of Darkness* : Form and Content ». *Science Fiction Studies* 4.1 (Mars 1977) : 42-47.

Bollinger, Laurel. « Symbiogenesis, Selfhood, and Science Fiction ». *Science Fiction Studies* 37.1 (Mars 2010) : 34-53.

« Bildungsroman ». *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online.* Encyclopædia Britannica Inc., 2015. 17 sept. 2015. <http://www.britannica.com /art/ bildungsroman>.

Bird, Anne-Marie. « Without Contraries is no Progression : Dust as an all-Inclusive Multifunctional Metaphor ». *Children's Literature in Education*. 32.2 (2001) : 111-123.

Brian Stableford, John Clute et Peter Nicholls. « Definitions of SF ». *Encyclopedia of Science Fiction.* Dir. John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Gollancz, 2 avril. 2015. Web. 10 avril 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com/ entry/definitions_of_sf>.

« Bronze Age ». *Encyclopædia Britannica*. *Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2015. 12 jan. 2017. < http://www.global.britannica.com/event/ Bronze-Age>.

Bruno, Pierre. « Lectures "sociales" et lectures "politiques" d'*Harry Potter* : État des lieux et mise en perspective ». *Harry Potter, ange ou démon ?* Dir. Isabelle Smadja et Pierre Bruno. Paris : PUF, 2007. 51-70.

Buckingham, David. « Selling childhood? Children and consumer culture. » *Journal of Children and Media*, 1.1 (2007) : 15-24. Rpt. <http://www.academia.edu/2748396/ SELLING_CHILDHOOD>

Burdeau, George. « Autorité. » *Encyclopædia Universalis*. Boulogne Billancourt : Encyclopædia Universalis, 2002. 530-532.

Butler, Andrew M. « Postmodernism and Science Fiction ». *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Dir. Edward James et Farah Mendlesohn. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 137-47.

Calend, Fabienne Claire. « Les frontières du Mal dans *Le Seigneur des Anneaux* ». *Tolkien,*

30 ans après, 1973-2003. Dir. Vincent Ferré. Paris : Christian Bourgois, 2004. 233-52.

Calvin, Jean. *L'Institution de la religion chrétienne.* « De l'élection éternelle : par laquelle Dieu a prédestiné les uns au salut, et les autres à la condamnation ». Livre III, chap. XXI. 1536. Dir. Jean-Daniel Benoit. Genève, Labor et Fides : 1958.

Cani, Isabelle. « Lily et James Potter, ou les visages morcelés de l'unité perdue ». Belphégor : Littérature Populaire et Culture Médiatique. 6.1 (2006). 12 fév. 2013 <http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no1/articles/06_01_cani_potter_fr_cont.html>.

Cantrell, Sarah K. *Children's Literature in Education*. 41.4. (déc. 2010) : 302-322.

Card, Orson Scott. « How Tolkien Means ». *Meditations on Middle-Earth.* Dir. Karen Haber. Londres : Earthlight, 2002. 153-173.

—-. « OSC Answers Questions ». *Hatrack River : The Official Web Site of Orson Scott Card*. Hatrack River Enterprises Inc., 18 fév. 2004. 14 fév. 2017. <http://www.hatrack.com/research/questions/q0119.shtml>.

—-. « Fantasy and the Believing Reader ». *Science Fiction Review.* 11.3 Août 1982 : 45-50. Rpt. *Hatrack River : The Official Web Site of Orson Scott Card*. Hatrack River Enterprises Inc., 2 Déc. 2007. 3 Déc 2007. <http://www.hatrack.com/osc/articles/fall82.shtml>.

—-. « Who is Snape? » *The Great Snape Debate. The Case for Snape's Innocence.* Amy Berner, Orson Scott Card et Joyce Millman. USA : Borders Exclusive, 2007. 48-65.

—-. « Uncle Orson Reviews Everything : Pooh, Potter, Practical Jokes ». *Hatrack River : The Official Web Site of Orson Scott Card*. Hatrack River Enterprises Inc., 21 juillet 2011. 16 mai 2017. <http://www.hatrack.com/osc/reviews/everything/2011-07-21.shtml>.

—-. « Uncle Orson Reviews Everything : Signo Pens *Storytelling Animal*, *Memory Man* ». *Hatrack River : The Official Web Site of Orson Scott Card*. Hatrack River Enterprises Inc., 30 mars 2017. 2 avril 2017. <http://www.hatrack.com/osc/reviews/everything/2017-03-30.shtml>.

Césaire, Aimé. « Culture et colonisation ». *Liberté*. 5.1 (jan-fév 1963) : 15-35.

Chappell, Drew. « Sneaking out after dark : Resistance, Agency and the Postmodern Child in JK Rowling's Harry Potter Series ». *Children's Literature in Education*. 39.4 (déc. 2008) : 281-93.

Clute, John. « Fantasy ». *The Encyclopedia of Fantasy*. Dir. John Clute et John Grant. 1997. Londres : Orbit, 1999. 337-339.

—-. « Polder ». *The Encyclopedia of Fantasy*. Dir. John Clute et John Grant. 1997. Londres : Orbit, 1999. 772-773.

—-. « Thinning ». *The Encyclopedia of Fantasy*. Dir. John Clute et John Grant. 1997. Londres : Orbit, 1999. 942-3.

—-. « Tolkien, J R R ». *The Encyclopedia of Fantasy*. Dir. John Clute et John Grant. Orbit, 1997. Web. 16 Mai 2017. <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=tolkien_j_r_r>.

—-. « Beyond the Pale ». *Conjunctions 39: The New Wave Fabulists.* Dir. Bradford Morrow et Peter Straub. Annandale-on-Hudson : Bard College, 2003. 420-433.

—-. « Slipstream SF ». *The Encyclopedia of Science Fiction*. Dir. John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Gollancz, 10 août. 2012. Web. 10 avril. 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/slipstream_sf>.

—-. « Club Story ». *The Encyclopedia of Science Fiction*. Dir. John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Gollancz, 22 avril 2015. Web. 24 Jan. 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/club_story>.

—-. « Card, Orson Scott ». T*he Encyclopedia of Science Fiction*. Dir. John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Gollancz, 4 avril 2017. 16 mai 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/card_orson_scott>.

Clute, John et Malcolm Edwards. « Asimov, Isaac ». *The Encyclopedia of Science Fiction*. Dir John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Gollancz, 4 avril 2017. Web. 7 juin 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/asimov_isaac>.

Clute, John, David Langford et Roz Kaveney. « Sword and Sorcery ». *The Encyclopedia of Fantasy.* Dir. John Clute et John Grant. Orbit, 1997. Web. 18 fév. 2017. <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=sword_and_sorcery>.

Cohen, Stephen. « *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture*

— Review ». *Shakespeare Quarterly.* 56.1. Printemps 2005. 108-110.

« Crucifixion — Capital Punishment ». *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Britannica Inc, 3 déc. 2015. 17 fév. 2017. <https://www.britannica.com/topic/crucifixion-capital-punishment>.

De Lauretis, Teresa. « Signs of Wonder ». Andreas Huyssen, Teresa de Lauretis et Kathleen Woodward, dir. *The Technological Imagination : Theories and Fictions.* Madison, WI : Coda Press, 1980. 151-74.

Devaux, Michaël. « Les anges de l'ombre chez Tolkien : Chair, corps et corruption ». *Tolkien : Les racines du légendaire*. Dir. Michaël Devaux. Genève : Ad Solem, 2003. 191-245.

___. « Rétablir le mythe. le statut des textes dans *L'histoire de la Terre du Milieu* ». *Tolkien, 30 ans après, 1973-2003*. Dir. Vincent Ferré. Paris : Christian Bourgois, 2004. 161-88.

Donaher, Patricia et James M. Okapal. « Causation, Prophetic Visions, and the Free Will Question in Harry Potter ». *Reading Harry Potter Again. New Critical Essays*. Dir. Giselle Lisa Anatol. Londres et Wesport, Connecticut : Praeger, 2009. 47-62.

Doyle, Christine. « Orson Scott Card's Ender and Bean : The Exceptional Child as Hero ». *Children's Literature in Education*. 35.4. Déc. 2004. 301-318.

Dumézil, George et Claude Lévi-Strauss. « Féminisation des titres et des fonctions » . Déclaration de l'Académie française. 14 juin 1984. *Académie française*. Web. 28 mai 2017. <http://www.academie-francaise.fr/actualites/feminisation-des-titres-et-des-fonctions>.

Eagleston, Robert. « Invisibility ». *Reading the Lord of the Rings.* Londres : Continuum, 2005. 73-84.

Edwards, Ron. « GNS and Other Matters of Role-playing Theory ». *The Forge.* 14 Oct 2001. <http://www.indie-rpgs.com/articles/1>.

Eizykman, Boris. « On Science Fiction ». Trad. Peter Fitting. *Science Fiction Studies* 2.2 (juillet 1975) : 164-166.

Elkins, Charles et Darko Suvin. « Preliminary Reflections on Teaching Science Fiction Critically ». *Science Fiction Studies* 6.3 (nov. 1979) : 263-270.

Faidutti, Bruno. « Critique du test ». *Bruno Faidutti — Jeux de sociétés*, 27 nov. 2015. 29 nov. 2015. <http://faidutti.com/blog/?p=5227>.

—-. « Quelles histoires racontent les jeux ? » *Bruno Faidutti — Jeux de sociétés*, 20 déc. 2015. 21 déc. 2015. <http://faidutti.com/blog/?p=5288>.

Ferré, Vincent. « Le Livre Rouge et *Le Seigneur des Anneaux* de Tolkien : une fantastique incertitude ». Françoise Dupeyron-Lafay. *L'Image et le livre dans la littérature fantastique et la science-fiction*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2003. 105-131. Rpt. Archives ouverts en sciences de l'homme et de la société, 24 avril 2017. Web. 10 juin 2017. <halshs-01063345>

—-. « Tolkien, retour et déroute du roi : lectures politiques d'Arthur ». *Arthur au miroir du temps*. Dir. Anne Besson. Dinan : Terre de Brume, 2007. 83-105.

Fitting, Peter. « SF Criticism in France ». *Science Fiction Studies* 1.3 (Printemps 1974) : 173-181.

Flieger, Verlyn. « Frodo et Aragorn : le concept du héros ». Trad. Pascal Aubin. *Tolkien, 30 ans après, 1973-2003*. Dir. Vincent Ferré. Paris : Christian Bourgois, 2004. 253-78.

Frazer, James, G. « The External Soul in Folk-Tales ». *The Golden Bough : a Study in Magic and Religion.* Londres : Macmillan, 1923. Rpt. <http://intersci.ss.uci.edu/wiki/eBooks/BOOKS/The%20Golden%20Bough%20Frazer.pdf>. 763-776.

Fredericks, S. C. « A Unique Critical Method » *in* « On David Ketterer's *New Worlds for Old* ». *Science Fiction Studies* 2.2 (Juillet 1975) : 134-137.

—-. « Lucian's *True History* as SF ». *Science Fiction Studies* 3.1 (Mars 1976) : 49-60.

—-. « Problems of Fantasy ». *Science Fiction Studies* 5.1 (Mars 1978) : 33-44.

Freitas, Donna. « God in the Dust ». *The Boston Globe.* 25 Nov, 2007. 1-3. Rpt. <www.boston.com/bostonglobe/ideas/articles/2007/11/25/god_in_the_dust>.

Friesner Esther M. « If you Give a Girl a Hobbit ». *Meditations on Middle-Earth.* Dir. Karen Haber. Londres : Earthlight, 2002. 47-61.

Gallardo Ximena C. et Jason Smith. « Happily Ever After : Harry Potter and the Quest for

the Domestic ». *Reading Harry Potter Again. New Critical Essays.* Dir. Giselle Lisa Anatol. Londres et Wesport, Connecticut : Praeger, 2009. 91-108.

Grant, John et Ron Tiner. « Fantasy Art ». *The Encyclopedia of Fantasy*. Dir. John Clute et John Grant. 1997. Londres : Orbit, 1999.

Grossman, Lev. « The Doubting Harry ». *Time*. 23 juillet 2005. 15. Rpt. « Who dies in *Harry Potter*? God ». Web. 12 juillet 2007. <http://techland.time.com/2007/07/12/who_dies_in_harry_ potter_god/>.

Guillemain, Bernard. « Pouvoir et contre-pouvoir ». *Encyclopædia Universalis*. Boulogne Billancourt : Encyclopædia Universalis, 2002. 729-731.

Haraway, Donna. « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century ». *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature.* New York : Routledge, 1991. 149-181.

Hebert, Florent. « A Left-Handed Translation — Is Gender Necessary? Third round ». *Mars, Venus and Gethen — Redefining Gender in the Fantasy Mode*. Université Toulouse 2. 2010. Mémoire de master. v-xx.

Hewitt, Elizabeth. « Generic Exhaustion and the "Heat Death" of Science Fiction ». *Science Fiction Studies* 21.1 (Mars 1994) : 289-301.

Hienger, Jörg. « The Uncanny and Science Fiction ». *Science Fiction Studies* 6.2 (Juillet 1979) : 144-152.

Hogg, Clare Dwyer. « The Hobbit House : a Quiet Revolution ». 3 mars 2009. *The Independent*. Web. 11 déc. 2012. <http://www.independent.co.uk/property/house-and-home/the-hobbit-house-a-quiet-revolution-1695287.html>.

Hollinger, Veronica. « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 ». *Science Fiction Studies* 26.2 (Juillet 1999) : 232-262.

—-. « Feminist theory and science fiction ». *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Dir. Edward James et Farah Mendlesohn. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 125-136.

Hopkins, Lisa. « Harry Potter and the Narratives of Destiny ». *Reading Harry Potter Again. New Critical Essays.* Dir. Giselle Lisa Anatol. Londres et Wesport, Connecticut : Praeger, 2009. 63-75.

Huntington, John. « Public and Private Imperatives in Le Guin's Novels ». *Science Fiction Studies* 2.3 (Nov. 1975) : 237-243.

Hitchens, P. « This is the Most Dangerous Author in Britain ». *The Mail on Sunday*. 27 jan. 2002. 63.

Jameson, Fredric. « World Reduction in Le Guin : The Emergence of Utopian Narrative ». *Science-Fiction Studies* 2.3 (Nov. 1975) : 237-243.

Jones, Gwyneth. « The Icons of Science Fiction ». *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Dir. Edward James et Farah Mendlesohn. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 163-173.

Kaveney, Roz, et David Langford. « Plot Devices ». *The Encyclopedia of Fantasy*. Dir. John Clute et John Grant. Orbit, 1997. 18 fév. 2017. <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=plot_devices>.

Keck, Frédéric. « Les théories de la magie dans les traditions anthropologiques anglaise et française ». *Methodos.* 2 (2002). 5 avril 2004. Web. 7 mars 2013. <http://methodos.revues.org/90>.

Ketterer, David. « The Sweet Cheat ». *NOVEL: A Forum on Fiction*. 10.2 (hiver 1977) : 189-192.

KJB. « *Left Hand of Darkness* Film in the Works ». *IGN*. 13 déc. 2004. 15 fév. 2017. <http://www.ign.com/articles/2004/12/14/left-hand-of-darkness-film-in-the-works>

Klauber, Véronique. « Grotesque**,** littérature ». *Encyclopædia Universalis*, 29 juin 2017. Web. 29 juin 2017. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/grotesque-litterature>

Klein, Gerard. « Le Guin's "Aberrant" Opus : Escaping the Trap of Discontent ». *Science Fiction Studies* 4.3 (Nov. 1977) : 287-294.

Kleinman, Scott. « Service ». *Reading the Lord of the Rings.* Dir. Robert Eaglestone. Londres : Continuum, 2005. 138-148.

Kline, Karen E. « *The Accidental Tourist* on Page and on Screen: Interrogating Normative Theories about Film Adaptation ». *Literature Film Quarterly.* 24.1 (1996) : 70-84.

LaBarre, Weston. « Peyotl and Mescaline ». *Journal of Psychedelic Drugs*. 11.1-2 (Janvier-juin 1979) : 33-39.

Langford, David. « True Name ». *The Encyclopedia of Fantasy*. Dir. John Clute et John Grant. 1997. Londres : Orbit, 1999.

—-. « Multiverse ». *The Encyclopedia of Science Fiction*. Dir. John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Gollancz, 5 Oct. 2013. Web. 16 fév. 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/multiverse>.

David Langford, David Pringle, Brian M Stableford et John Clute. « Lost Races ». *The Encyclopedia of Science Fiction*. Dir. John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Gollancz, 11 mai 2016. Web. 16 mars 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/lost_races>.

Le Guin, Ursula K. « American SF and the Other ». *Science Fiction Studies* 2.3 (Nov. 1975) : 208-210.

—-. « The Child and the Shadow ». 1975. Rpt. *The Language of the Night : Essays on Fantasy and Science Fiction.* Dir. Susan Wood. 1979. Seconde édition, dir. Ursula K. Le Guin. Londres : The Women's Press, 1989. 49-60.

—-. « A Response to the Le Guin Issue ». *Science Fiction Studies* 3.1 (Mars 1976) : 43-46.

—-. « A Left-Handed Commencement Address ». 1983. UrsulaKLeguin.com, 26 fév. 2017. Web. 23 juin 2017. <http://ursulakleguin.com/LeftHandMillsCollege.html>.

—-. « The Carrier Bag Theory of Fiction ». 1986. Rpt. *The Ecocriticism Reader - Landmarks in Literary Ecology*. Dir. Cheryll Glotfelty et Harold Fromm. Athènes : U of Georgia, 1996. 149-154.

—-. « Le Guin Introduces Le Guin ». *The Language of the Night : Essays on Fantasy and Science Fiction.* Dir. Susan Wood. 1979. Seconde édition, dir. Ursula K. Le Guin. Londres : The Women's Press, 1989. 13-24.

—-. « Spike the Canon ». *SFRA Newsletter*. 169 (Juillet-août 1989) : 17-21.

—-. « Rythmic Pattern in *The Lord of the Rings* ». *Meditations on Middle-Earth.* Dir. Karen Haber. Londres : Earthlight, 2002. 101-116.

—-. « Breaking into the Spell ». Entretien avec Alexander Chee. *Guernica / A Magazine of Art and Politics*. Fév. 2008. Guernica, Inc. 3 Mars 2010. <http://www.guernicamag.com/ interviews/505/breaking_into_the_spell/>.

—-. « Northwest Passages : Ursula K. Le Guin ». *Think Out Loud*. Entretien avec Emily Harris pour Oregon Public Broadcasting. <http://www.opb.org/thinkoutloud/shows/nw-passages-ursula-k-leguin/>. 29 April 2010. Radio.

—-. « Restraint ». *Ursula Le Guin's Blog*. 58. 20 déc. 2016. 8 oct. 2012. Rpt. « Lying it all away ». <http:/www.ursulakleguin.com/Blog2012.html#58Restraint>.

—-. « Are they going to say this is fantasy? ». *Ursula Le Guin's Blog*. 95. 2 mars 2015. 10 avril 2017. <http://www.ursulakleguin.com/Blog2015.html#95Ishiguro>.

—-. « Utopiyin, Utopiyang ». *Ursula Le Guin's Blog*. 97. 20 avril 2015. 6 oct. 2016. <http://www.ursulakleguin.com/Blog2015.html #97UtopiyinUtopiyang >.

—-. « Navigating the Ocean of Story — Session 2 ». 29 fév. 2016. 3 mars 2016. <http://bookviewcafe.com/blog/2016/02/29/navigating-the-ocean-of-story-2-2/>.

—-. « The Election, Lao Tzu, a Cup of Water ». *Ursula Le Guin's Blog*. 119. 21 nov. 2016. 20 déc. 2016. <http://www.ursulakleguin.com/Blog2016.html#119Election>.

Lem, Stanislaw. « Lost Opportunities ». Rev. de *The Left Hand of Darkness*. *SF Commentary* 24 (Nov. 1971) : 22-24.

—-. « On the Structural Analysis of Science Fiction ». Trad. Gillespie, Bruce R. et Franz Rottensteiner. *Science Fiction Studies* 1.1 (Printemps 1973) : 26-33.

—-. « The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring ». Trad. Hoisington, Thomas H. et Darko Suvin. *Science Fiction Studies* 1.3 (Printemps 1974) : 143-154.

—-. « Todorov's Fantastic Theory of Literature ». Trad. Abernathy, Robert. *Science Fiction Studies* 1.4 (Automne 1974) : 209-232.

Lenz, Millicent. « Story as a Bridge to Transformation : The Way beyond Death in Philip Pullman's *The Amber Spyglass* ». *Children's Literature in Education*. 34.2 (Mars 2003) : 47-55.

Levy, Michael. « The Skeletons and Exoskeletons of Genre ». *Science Fiction Studies* 36.1 (Mars 2009) : 139-143.

Lewis, C. S. « On Science Fiction ». *Of Other Worlds: Essays and Stories*. New York : Harcourt, Brace and World, 1967. 59-73. Rpt. Mark Rose, dir. *Science Fiction : A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1976. 103-115.

Lieberman, Marcia K. « “Some Day my Prince will Come” : Female Acculturation through the Fairy Tale ». 1972. Rpt. *Don't Bet on the Prince*. Dir. Jack Zipes. New York : Routledge, 1989. 185-200.

Luckhurst, Roger. « The Many Deaths of Science Fiction : A Polemic ». *Science Fiction Studies* 21.1 (Mars 1994) : 35-50.

Luther, Martin. *The Heidelberg Disputation.* 1518. The Book of Concord — The Confessions of the Lutheran Church, 7 mars 2017. Web. 7 mars 2017. <http://www.bookofconcord.org/heidelberg.php>.

Mackay, D. *The Fantasy Role-Playing Game.* Jefferson, NC : McFarland and Company, 2001.

Macleod, Ken. « Politics and Science Fiction ». *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Dir. Edward James et Farah Mendlesohn. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 230-40.

Malpas, Simon. « Home ». *Reading The Lord of the Rings.* Dir. Robert Eaglestone Londres : Continuum, 2005. 85-98.

Marsal, Maurice. *L'autorité*. 1958. Paris : PUF, 1975.

Mauss, Marcel et Henri Hubert. « Esquisse d'une théorie générale de la magie ». *L'année sociologique, 1902-1903*. 1902. Université du Québec à Chicoutimi, 17 fév. 2002. Web. 10 mars 2013. <http://classiques.uqac.ca//classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/1_esquisse_magie/esquisse_magie.html>.

McNamara, Mary. « Sidekicks are Second Bananas No More ». *Los Angeles Times*. 5 mai 2008. Web. 23 juin 2017. <http://www.latimes.com/entertainment/la-et-sidekicks5-2008may05-story.html>.

Mendlesohn, Farah. « Introduction ». *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Dir. Edward James et Farah Mendlesohn. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 1-12.

—-. « Religion and Science Fiction ». *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Dir. Edward James et Farah Mendlesohn. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 264-75.

—-. « Is There Any Such Thing as Children's Science Fiction? A Position Piece ». *The Lion and the Unicorn*. 28.2 (Avril 2004) : 284-313.

—-. « Crowning the King : Harry Potter and the Construction of Authority ». *Journal of the Fantastic in the Arts* 12.3 (automne 2001) : 287-308. Rpt. *Farahsf.* Web. 21 mars 2012 <www.farahsf.com/crowningtheking.htm>.

Merrick, Helen. « Gender in Science Fiction ». *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Dir. Edward James et Farah Mendlesohn. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 241-252.

Mills, Alice. « Harry Potter and the Terrors of the Toilet ». *Children's Literature in Education*. 37.1 (Mars 2006) : 1-12.

Milner, Andrew. « Utopia and Science Fiction Revisited ». *Red Planets — Marxism and Science Fiction*. Dir. Mark Bould et China Miéville. Middletown : Wesleyan UP, 2009.

Moruzi, Kristine. « Missed Opportunities : the Subordination of Children in Philip Pullman's *His Dark Materials* ». *Children's Literature in Education*. 36.1 (Mars 2005) : 55-68.

Munier, Frédérique. « Une interprétation trifonctionnelle d'un poème de J.R.R. Tolkien ». *Tolkien en France*. Dir. Edouard J. Kloczko. Argenteuil : Editions Arda, 1998. 77-103.

Nicholls, Peter. « Cyberpunk ». *The Encyclopedia of Science Fiction.* Dir. John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Gollancz, 10 avril 2015. Web. 6 avril 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/cyberpunk>.

Nicholls, Peter et John Clute. « Le Guin, Ursula K ». *The Encyclopedia of Science Fiction.* Dir. John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Gollancz, 4 avril 2017. Web. 16 mai 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/le_guin_ursula_k>.

Nudelman, Rafail. « An Approach to the Structure of Le Guin's SF ». *Science Fiction Studies* 2.3 (Nov. 1975) : 210-220.

Olivier, Chantal. « Mocking God and Celebrating Satan : Parodies and Profanities in Philip Pullman's *His Dark Materials* ». *Children's Literature in Education*. 43.4 (déc. 2012) : 293-302.

Odean, Kathleen. « The Story Master ». *SLJ Online*. 1er oct. 2000. 3 sept. 2014. <http://

web.archive.org/web/20001203061100/http://www.slj.com/articles/articles/20001001_9064.asp>.

Padley, Jonathan et Kenneth Padley. « "A Heaven of Hell, a Hell of Heaven" : *His Dark Materials*, Inverted Theology, and the End of Philip Pullman's Authority. » *Children's Literature in Education*. 37.4 (Déc. 2006) : 325-348.

Parsons, Wendy et Catriona Nicholson. « Talking to Philip Pullman : An Interview ». *The Lion and the Unicorn*. 23.1. 1999. 116-134.

Pasamonik, Didier. « Le souffle fantastique de Noé ». *Zoo*. 52 (Avril-mai 2014) : 28.

Pearson, Wendy. « Science fiction and Queer Theory ». *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Dir. Edward James et Farah Mendlesohn. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 149-160.

Pelosato, Alain. « Orson Scott Card : l'écologie et la foi ». *Fantastique : Des auteurs et des thèmes.* Pantin : Naturellement, 1998. 103-128.

Picoche, Jacqueline. « Charisme ». Jacqueline Picoche linguisitique, 6 jan. 2009. 8 juillet 2017. <http://jpicochelinguistique.free.fr/ENSEIGNEMENT/motdifficile.html#charisme>

Pinsent, P. « Unexpected Allies? Pullman and the Feminist Theologians ». *His Dark Materials Illuminated*. Dir. M. Lenz et C. Scott. Detroit : Wayne State UP, 2005. 199-211.

« Pinyin Romanization ». *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Inc., 30 juillet 2008. 7 mars 2017. <https://www.britannica.com/topic/Pinyin-romanization>.

Plank, Robert. « Ursula K. Le Guin and the Decline of Romantic Love ». *Science Fiction Studies* 3.1 (Mars 1976) : 36-43.

Porter, David L. « The Politics of Le Guin's Opus ». *Science-Fiction Studies* 2.3 (Nov. 1975) : 243-248.

Pohl, Frederick. « The Study of Science Fiction : A Modest Proposal ». *Science Fiction Studies* 24.1 (Mars 1997) : 11-16.

Pullman, Philip. « Film, stage and TV ». Philip-Pullman.com, 6 janv. 2017. 13 fév. 2017. <http://www.philip-pullman.com/media>.

Remington, Thomas J. « Three Reservations on the Structural Road ». *Science Fiction Studies* 4.1 (Mars 1977) : 48-54.

Rogowski, Bodo. « Meat in Human Nutrition ». *World Review of Nutrition and Dietetics* 34. Dir. G.H. Bourne. Karger, 1980. 46-101.

Rowling, J. K. *CBC NewsWorld : Hot Type*. 13 juillet 2000. *Accio Quote*, 26 mai 2013. Web. 23 juin 2017. <http://www.accio-quote.org/articles/2000/0700-hottype-solomon.htm>. Interview.

—-. « New Interview with J. K. Rowling for the Release of Dutch Edition of *Deathly Hallows* ». *The Leaky Cauldron*, 19 Nov. 2007. 23 juin 217. <http://www.the-leaky-cauldron.org/2007/11/19/new-interview-with-j-k-rowling-for-release-of-dutch-edition-of-deathly-hallows>. Interview.

—-. « Dumbledore Army Reunites ». *Pottermore*, 8 juillet 2014. 9 juillet 2014. <http://www.pottermore.com/fr/daily-prophet/qwc2014/2014-07-08/dumbledores-army-reunites>.

Russ, Joanna. « Towards an Aesthetics of Science Fiction ». *Science Fiction Studies* 2.2 (Juillet 1975) : 112-119.

Saxey, Esther. « Homoeroticism ». *Reading the Lord of the Rings*. Dir. Robert Eaglestone. Londres : Continuum, 2005. 124-137.

Scholes, Robert. « The Roots of Science Fiction ». *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future.* Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1975. 27-44. Rpt Mark Rose, dir. *Science Fiction: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1976. 46-56.

Shippey, Tom. « Orcs, spectres de l'Anneau et êtres des Galgals : les représentations du Mal chez Tolkien ». Trad. Céline Leroy. *Tolkien, 30 ans après, 1973-2003*. Dir. Vincent Ferré. Paris : Christian Bourgois, 2004. 207-32.

Tom Shippey et Peter Nicholls. « Magic ». *The Encyclopedia of Science Fiction.* Dir. John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Londres : Gollancz, 8 mai 2015. Web. 15 mars 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/magic>.

Smadja, Isabelle et Franck Ernould. « Harry Potter, de la version anglaise à la version

française : Un certain art de la traduction ». *Harry Potter, ange ou démon?* Dir. Isabelle Smadja et Pierre Bruno. Paris : PUF, 2007. 143-58.

Smadja, Isabelle et Pierre Bruno. « Mise en perspective. L'image de la femme ; du débat d'idées au travail critique ». *Harry Potter, ange ou démon ?* Dir. Isabelle Smadja et Pierre Bruno. Paris : PUF, 2007. 205-44.

Smadja, Isabelle. « Les aventures de Harry Potter comblent un manque réel ». *Le Monde de l'éducation*. Entretien avec Macha Sery. Déc. 2001. 46-47.

—-. « Bilan et mise en perspective ». *Harry Potter, ange ou démon ?* Dir. Isabelle Smadja et Pierre Bruno. Paris : PUF, 2007. 205-44.

—-. « Sous le sceau de la jeunesse ». *Revue des deux mondes*. Entretien réalisé par Aurélie Julia. Déc. 2010. 116-126.

Strimmel, Courtney B. « The Politics of Terror : Rereading Harry potter ». *Children's Literature in Education*. 35.1 (Mars 2004) : 35-52.

Suvin, Darko. « On the Poetics of the Science Fiction Genre ». *College English* XXXIV (Déc. 1972) : 372-383. Rpt. Mark Rose, dir. *Science Fiction: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1976. 57-71.

—-. « Science Fiction and the Genological Jungle ». *Genre* 6 (1973) : 251-273.

—-. « Parables of De-Alienation : Le Guin's Widdershins Dance ». *Science Fiction Studies* 2.3 (Nov. 1975) : 265-274.

—-. « On What Is and Is Not an SF Narration; With a List of 101 Victorian Books That Should Be Excluded From SF Bibliographies ». *Science Fiction Studies* 5.1 (Mars 1978) : 45-57.

—-. « Considering the sense of "Fantasy" or "Fantastic Fiction" : an Effusion ». *Extrapolation* 41.3 (2000) : 209-47.

Theall, Donald F. « The Art of Social-Science Fiction : The Ambiguous Utopian Dialectics of Ursula K. Le Guin ». *Science Fiction Studies* 2.3 (Nov. 1975) : 256-275.

Tolkien, J. R. R. « Beowulf : The Monster and the Critics ». 1936. Dir. Christopher Tolkien. Rpt. *The Monster and the Critics and Other Essays*. Londres : George Allen & Unwin, 1983. 5-47.

—-. « On Fairy-Stories ». 1947. Rpt. *Tree and Leaf including the Poem Mythopoeia, The Homecoming of Beorhtnoth*. Londres : HarperCollins, 2001. 1-81.

—-. « Foreword to the second edition ». *The Fellowship of the Ring: Being the First Part of The Lord of the Rings.* 1966. Londres : HarperCollins, 1999. xv-xix.

Urbanowicz, Victor. « Personal and Political in *The Dispossessed* ». *Science-Fiction Studies.* 5.2 (Juillet 1978) : 110-118.

Yamazaki, Akiko. « Why Change Names? On the Translation of Children's Books ». *Children's Literature in Education*. 33.1 (mars 2002) : 53-62.

« Wade-Giles Romanization ». *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Inc., 30 juillet 2008. 7 mars 2017. <https://www.britannica.com/topic/Wade-Giles-romanization>.

Watson, Ian. « Le Guin's *Lathe of Heaven* and the Role of Dick : The False Reality as Mediator ». *Science Fiction Studies* 2.1 (mars 1975) : 67-75.

Westfahl, Gary. « Fantastic ». *The Encyclopedia of Fantasy*. Dir. John Clute et John Grant. 1997. Londres : Orbit, 1999. 335.

Wood, Naomi. « Paradise Lost and Found : Obedience, Disobedience, and Storytelling in C. S. Lewis and Philip Pullman ». *Children's Literature in Education*. 32.4 (déc. 2001) : 237-259.

Wrigley, Christopher. *The Return of the Hero*. Lewes : Book Guild, 2005.

Zgorzelski, Andrzej. « Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature ? » *Science Fiction Studies* 6.3 (Nov. 1979) : 296-303.

Thèses et mémoires

Camus, Cyril. « Mythe et fabulation dans la fiction populaire de Neil Gaiman ». Université Toulouse 2 Le Mirail. 2012. Thèse de doctorat.

Hebert, Florent. *Mars, Venus and Gethen — Redefining Gender in the Fantasy Mode*. Université Toulouse 2 Le Mirail. 2010. Mémoire de master.

Leventi-Perez, Oana. « Disney's Portrayal of Nonhuman Animals in Animated Films Between 2000 and 2010 ». Georgia State University. 2011. Rpt. <http://scholarworks.gsu.edu/communication_theses/81>. Thèse de doctorat.

Voogd, Suzanne. « L'image de l'enfant dans la littérature de jeunesse britannique contemporaine ». Université Toulouse 2 Le Mirail. 2011. Thèse de doctorat.

Communications et tables rondes

Higgins, David, Brian Attebery, Veronica Hollinger, *et al*. « Parabolas and Beyond (Hyperbolas?) ». *Science Fiction in Media — The 2013 Eaton Science Fiction Conference.* UC Riverside Libraries. Marriott Hotel, Riverside, CA. 13 avril 2013. Table ronde.

Scott, Gray. « Two Rs on the Three Rs : Reconciling Philosophies of Education in the Fantasy Works of J.K. Rowling and Patrick Rothfuss ». *Science Fiction in Media — The 2013 Eaton Science Fiction Conference.* UC Riverside Libraries. Marriott Hotel, Riverside, CA. 13 avril 2013. Communication.

Ouvrages de références

Dictionnaire français-latin. Dir. Félix Gaffiot. Paris : Hachette, 1934.

Le dictionnaire du littéraire. Dir. Paul Aron *et al.* Paris : PUF, 2006.

Encyclopædia Britannica. 15ème édition. Londres : Encyclopædia Britannica Inc., 2010.

Encyclopædia Universalis. Boulogne Billancourt : Encyclopædia Universalis, 2002.

The Encyclopedia of Fantasy. Dir. John Clute et John Grant. 1997. Londres : Orbit, 1999.

The Encyclopedia of Science Fiction. Dir. Peter Nicholls *et al*. Londres : Granada, 1979.

Grand Larousse Universel. Paris : Larousse, 1995.

Oxford Advanced Learner's Dictionary, 7th edition. Oxford : Oxford UP, 2005.

Sites de référence

Cambridge Dictionary Online. Cambridge, Cambridge UP. <http://dictionary.cambridge.org>. 2016.

The Encyclopedia of Fantasy. Dir. John Clute et John Grant. Orbit, 1997. 11 fév. 2017. <http://sf-encyclopedia.uk>.

The Encyclopedia of Science Fiction. Dir. John Clute, David Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight. Gollancz, 3 jan. 2017. 11 fév. 2017. <http://www.sf-encyclopedia.com>.

Feministsf.org: Feminist Science Fiction, Fantasy, and Utopias. Dir. et ed. Laura Quilter. 13 Juin 2007. <http://www.feministsf.org>.

The Science Fiction and Fantasy Research Database. Dir. Hal Hall. College Station, TX : Texas A&M University, juin 2000. 9 fév. 2010. <http://sffrd.library.tamu.edu>.

Science Fiction Studies. Dir. Istvan Jr. Csicsery-Ronay. DePauw University, 26 juin 2009. <http://www.depauw.edu/SFS>.

Urban Dictionary. Urban Dictionary, 2016. <http://www.urbandictionary.com>.

Wikipedia, the Free Encyclopedia. Wikipedia Foundation Inc. <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>

Table des illustrations

p.44 « Papillon », détails, Béatrice Mira, 2012.

p. 135 « Le dernier refuge », détails, Isabelle Léger-Roquencourt, 2012.

p. 255 « Blason », *Chroniques Ardoriennes — le blog de Meneldil Palantir Talmayar*, 2008.

p. 355 « Knowledge is only potential power », Florent Hebert, campus de Missoula, University of Montana, 2013.

ANNEXES

ANNEXE 1 : RÉSUMÉ DES ŒUVRES

a. *The Lord of the Rings* (J. R. R. Tolkien)

Tome 1[1] : *The Fellowship of the Ring*

Livre 1: Bilbo Baggins, un hobbit, lègue un Anneau magique à son neveu Frodo. Le magicien Gandalf lui apprend qu'il s'agit de l'Anneau Unique du seigneur ténébreux Sauron. En compagnie de Merry Brandybuck, Pippin Took, Sam Gamgee, et du rôdeur Grand-Pas (en réalité, Aragorn, un roi en exil), Frodo se rend au sanctuaire elfe de Fondcombe / Rivendell en quête de conseils, poursuivi par les neuf Nazgûl. Il est blessé par ces spectres de l'Anneau.

Livre 2 : À Fondcombe, sous la direction d'Elrond, un conseil décide d'envoyer Frodo détruire l'Anneau en le jetant dans la Montagne du Destin, au cœur du Mordor (le royaume de Sauron). La communauté de l'Anneau est composée des quatre hobbits (mais pas Bilbo), et d'Aragorn, Gandalf, Boromir (un homme du royaume de Gondor), Legolas (un elfe), et Gimli (un nain). En traversant la cité souterraine de la Moria, ils combattent des orcs et Gandalf meurt en affrontant un balrog (démon de feu). Le reste de la communauté se réfugie au sanctuaire elfe de Lorien, où règne Galadriel. Ils continuent leur chemin, mais Frodo et Sam se séparent du groupe lorsque Boromir tente de s'emparer de l'Anneau pour utiliser ses pouvoirs. Fin du premier tome.

Tome 2 : *The Two Towers*

Livre 3 : La compagnie a été attaquée par des orcs envoyés par le magicien traître Saruman. Boromir meurt tandis que Merry et Pippin sont capturés. Aragorn, Legolas et Gimli les poursuivent jusqu'au pays du Rohan. Ils retrouvent Gandalf, revenu d'entre les morts. Avec lui, ils convainquent le roi Théoden de Rohan et son neveu Éomer de partir en guerre

[1] Rappelons que la division en trois tomes correspond à l'édition originale (et à notre édition de travail), mais que *The Lord of the Rings* est conçu comme un tout composé de six parties non titrées. On retrouve cette forme dans certaines éditions, telle que l'édition illustrée par Alan Lee.

contre Saruman. Après la bataille du gouffre de Helm, ils se rendent à Orthanc, la forteresse de Saruman. Là, ils retrouvent Merry et Pippin en compagnie d'hommes-arbres (Ents) qui ont participé à la bataille.

Livre 4 : L'action se déroule en parallèle du livre 3. Frodo et Sam tentent de se rendre au Mordor. Ils prennent pour guide Gollum, un ancien propriétaire de l'Anneau qui cherche à le récupérer. Gollum les mène jusqu'à la frontière entre le Gondor et le Mordor, où ils rencontrent Faramir, le frère de Boromir. Avec l'aide de Gollum, ils pénètrent au Mordor mais tombent dans un piège. Frodo est blessé par une araignée géante, et Sam, qui le croit mort, prend l'Anneau pour continuer seul la mission. Des orcs arrivent et s'emparent de Frodo. Sam comprend que Frodo est encore en vie. Fin du deuxième tome.

Tome 3 : *The Return of the King*

Livre 5 : Gandalf et Pippin arrivent en urgence au Gondor et gagnent la cité de Minas Tirith qui s'apprête à soutenir un siège. Denethor, l'Intendant et père de Boromir et Faramir, les reçoit fraîchement mais accepte leur aide. La bataille est mal engagée et Denethor se suicide, mais les cavaliers du Rohan arrivent *in extremis*. Théoden est tué par le chef des Nazgûl. Le Nazgûl est tué par Éowyn (nièce de Théoden) et Merry, qui voyageaient secrètement avec l'armée du Rohan. Aragorn, Legolas, et Gimli arrivent à la tête d'une armée de morts-vivants, et le siège du Gondor est brisé. Les seigneurs du Gondor décident de monter une attaque suicide contre le Mordor pour distraire l'attention de Sauron et donner une chance à Frodo de réussir sa mission.

Livre 6 : Sam libère Frodo. Ils avancent péniblement dans le Mordor et arrivent finalement à la Montagne du Destin. Frodo refuse de jeter l'Anneau, mais Gollum le lui arrache. Ils se débattent et Gollum tombe dans la crevasse. L'Anneau est détruit et le pouvoir de Sauron est défait. Frodo et Sam sont sauvés de l'explosion de la montagne par Gandalf. Aragorn devient roi du Gondor. Les quatre hobbits regagnent leur pays, la Comté, mais celle-ci a été envahie par des brigands à la solde de Saruman. Les hobbits chassent les brigands. Frodo ne se remet jamais de ses blessures et décide de quitter la Terre du Milieu avec les elfes et Bilbo. Fin du troisième tome.

b. *The Left Hand of Darkness* (Ursula K. Le Guin)

Genly Ai est l'Envoyé de l'Ekumen sur la planète Gethen/Hiver, habitée par des androgynes. Les géthéniens sont neutres, mais une fois par mois, ils entrent en *kemmer* et deviennent sexués. Genly Ai doit convaincre les gouvernements de la planète de s'allier à l'Ekumen. Son allié le premier ministre Estraven tombe en disgrâce, et Genly Ai quitte le royaume de Karhide. Il se rend en Orgoreyn, pays rival étouffé par la bureaucratie et une dictature pseudo-soviétique. Victime de machinations politiques, il est envoyé dans un camp de travail. Estraven l'aide à s'échapper. Ensemble ils traversent la banquise pour regagner Karhide. Estraven est abattu, mais Karhide accepte de rejoindre l'Ekumen.

c. *Enchantment* (Orson Scott Card)

Enfant, Ivan et sa famille fuient l'U.R.S.S. pour les États-Unis. Avant de partir, Ivan aperçoit une femme endormie dans la forêt. Après la dissolution de l'U.R.S.S., Ivan revient en Ukraine. Il combat l'Ours qui garde la princesse, embrasse la belle au bois dormant, et la suit vers le Moyen-Âge. Le roi Matfei et son chevalier Dimitri voient d'un mauvais œil l'arrivée de cet homme faible. Ivan devient l'ami du clerc Sergei. Il est converti de force au christianisme pour épouser la princesse Katerina afin de contrecarrer les plans de la sorcière Baba Yaga. Les jeunes mariés s'enfuient au XX^{ème} siècle. Ivan apprend que son cousin Marek est un ancien dieu russe et que sa mère est une sorcière, mais Baba Yaga les a suivis et Ivan et Katerina retournent dans le passé. Katerina affronte la sorcière, tandis qu'Ivan libère l'Ours, dont le pouvoir avait été enchaîné par Baba Yaga. La sorcière s'enfuit et Katerina devient reine.

d. *His Dark Materials* (Phillip Pullman)

Tome 1 : *Northern Lights* (titre américain : *The Golden Compass*)

Lyra, une orpheline, est élevée à Oxford par les Érudits de Jordan College. Dans son monde, chaque être humain est accompagné d'un *dæmon*, une manifestation physique de son âme qui prend l'apparence d'un animal mais qui ne garde une forme fixe qu'à l'adolescence. Le Maître de Jordan College lui confie un aléthiomètre (artefact qui répond aux questions) et l'envoie parfaire son éducation avec Mrs. Coulter (sa mère, bien que Lyra l'ignore). Lyra s'enfuit lorsqu'elle découvre que Mrs. Coulter kidnappe des enfants (dont son ami Roger) pour le compte du Conseil d'Oblation, une branche de l'Église despotique qui dirige l'occident.

Lyra rejoint les gitans (*gyptians*) qui montent une expédition vers le Nord pour récupérer leurs enfants. Arrivés à Svalbard (une Islande fantastique), ils engagent les services d'un ours en armure (*panserbjørne*), Iorek Byrnison, et marchent sur Bolvangar, la station du Conseil d'Oblation. Lyra est capturée en route et emmenée à Bolvangar. Elle découvre que le Conseil d'Oblation coupe les enfants de leur *dæmon* afin d'éviter que la Poussière (une particule mystérieuse) ne se dépose à la puberté. Lorsque les enfants ne meurent pas sous le choc, ils deviennent apathiques. Lyra s'échappe avec les autres enfants et retrouve les gitans. Avec l'aide de l'aéronaute Lee Scoresby et des sorcières de Serafina Pekkala, elle part libérer Lord Asriel (son père), retenu prisonnier par les *panserbjørnes*. Iorek devient roi des ours, et Lyra rejoint son père. Celui-ci s'empare de son ami Roger, qu'il sépare de son *dæmon* pour construire un pont entre les mondes.

Tome 2 : *The Subtle Knife*

Lyra a traversé le pont créé par son père. Elle fait la connaissance de Will, un enfant de notre monde que l'aléthiomètre lui demande d'aider. Will s'empare d'un couteau mystique, le Poignard Subtil, qui permet de chasser les Spectres qui infestent l'univers où ils se rencontrent. Les Spectres n'attaquent que les adultes et les adolescents pubères, et leur dévorent l'âme. Le Poignard permet aussi d'ouvrir des fenêtres entre les mondes. Ils retournent dans le nôtre, où Lyra fait la connaissance de Molly Malone, une nonne défroquée

devenue physicienne qui travaille sur un ordinateur au fonctionnement similaire à celui de l'aléthiomètre. Will retrouve son père, qui lui fait promettre de porter le Poignard à Lord Asriel afin de l'aider dans sa guerre inter-dimensionnelle contre l'Église et l'Autorité (le nom donné à l'ange qui se fait passer pour le Créateur). Mais Lyra est capturée par sa mère, et Will, accompagné par des anges rebelles, cherche à la libérer.

Tome 3 : *The Amber Spyglass*

L'Église cherche à mettre la main sur Lyra qui est la Nouvelle Ève prophétisée. Will l'arrache à sa mère. Will et Lyra descendent aux Enfers et libèrent les morts. Ils rencontrent un vieil ange moribond qu'ils achèvent par accident, l'Autorité. La guerre fait rage entre l'Ange Métatron et Lord Asriel. Les voyages de Lyra et Will les emmènent finalement dans le monde des Mulefas, des équidés conscients dont l'éco-système dépend étroitement de la Poussière. Le Dr. Malone les y a précédés et a déterminé que la Poussière disparaissait. Or sans Poussière, les humains sont dénués de pulsions artistiques et de sentiments. Les anges rebelles lui disent de jouer le rôle du serpent. Elle encourage donc Lyra, à l'orée de l'adolescence, à embrasser Will. L'amour des deux enfants régénère la Poussière. Les anges rebelles victorieux annoncent qu'ils vont fermer toutes les portes entre les mondes pour éviter les fuites de Poussière, ce qui signifie que Will et Lyra vivront dans des mondes séparés.

e. *Harry Potter* (J. K. Rowling)

Tome 1 : *The Philosopher's stone*

Harry Potter, orphelin, vit avec son oncle et sa tante les Dursley. Le jour de ses onze ans, le géant Hagrid vient le voir et lui apprend qu'il est un sorcier et qu'il va l'emmener à l'école de magie, Hogwarts (Poudlard dans la traduction française). Il apprend que ses parents ont été assassinés dix ans plus tôt par Lord Voldemort, mais que lorsque le mage noir a tenté de tuer Harry, le sort l'a tué lui même (mais est-il vraiment mort ?). À Hogwarts, Harry fait la connaissance de ses amis Ron Weasley, Hermione Granger et Neville Longbottom, de la Maison Gryffindor (les braves). Il rencontre aussi Draco Malfoy, de la Maison Slytherin (les ambitieux, dont sont issus la plupart des mages noirs). Il apprend à jouer au Quidditch, un sport sur balais volants.

Harry croit que son professeur de potions, Severus Snape cherche à le tuer et à s'emparer de la Pierre Philosophale, cachée dans le château. Il s'agit en réalité du professeur Quirrell, qui est possédé par l'esprit de Voldemort. Avec ses amis, Harry contrecarre les plans de Voldemort qui s'enfuit. Le directeur, Albus Dumbledore apprend à Harry qu'il est protégé par le sacrifice de sa mère et que Voldemort ne peut le toucher sans en souffrir lui-même.

Tome 2 : *The Chamber of Secrets*

Un Elfe de Maison (esclave domestique), Dobby, avertit Harry qu'un danger l'attend à Hogwarts et tente de l'empêcher d'y retourner. La Chambre des Secrets a été ouverte par l'héritier de Slytherin et un monstre pétrifie les élèves. Harry et ses amis soupçonnent Malfoy. Harry lui-même est soupçonné, car il peut parler aux serpents, don qu'il partage avec Slytherin et Voldemort. Harry trouve le journal intime d'un ancien élève, Tom Riddle, qui communique avec lui et accuse Hagrid. En réalité, Tom Riddle est le vrai nom de Lord Voldemort. Le père de Draco Malfoy a donné ce journal à Ginny Weasley (la petite sœur de Ron) et celle-ci est possédée. Harry rencontre une manifestation de Voldemort, tue le monstre de Slytherin et détruit le journal intime avec un de ses propres crocs, ce qui fait disparaître le souvenir bien vivant de Voldemort. Dobby s'avère être l'esclave de Lucius Malfoy, et Harry le libère astucieusement.

Tome 3 : *The Prisoner of Azkaban*

Après une dispute avec les Dursley, Harry s'enfuit de chez lui. En regagnant le monde sorcier, il apprend qu'un prisonnier s'est évadé. Il s'agit de Sirius Black, le meilleur allié de Voldemort, et on le soupçonne de vouloir tuer Harry. Les gardiens de la prison Azkaban, les *dementors* (détraqueurs), surveillent l'école, mais leur présence fait revivre à Harry la mort de ses parents. Grâce au professeur Lupin, il apprend à se défendre contre eux. Les frères de Ron, Fred et George Weasley, donnent à Harry la Carte du Maraudeur, un plan magique de l'école qui indique entre autre un passage secret pour gagner le village voisin. Lors d'une sortie clandestine, Harry entend une conversation entre les professeurs et apprend que Sirius est son parrain, et qu'il aurait trahi ses parents. Un chien gigantesque kidnappe Ron, Harry le suit et découvre que le chien est un *animagus*, un sorcier capable de se transformer en animal à volonté. Il s'agit de Sirius Black. Le professeur Lupin s'avère être un ancien ami de Black et de James Potter. Ensemble ils révèlent aux enfants que le rat de Ron, Scabber, est en réalité Peter Pettigrew, et que c'est lui qui a trahi les Potter. La haine de Severus Snape est expliquée par l'inimitié profonde entre lui et les amis de James Potter. Mais Lupin est un loup-garou et lorsqu'il se transforme, Pettigrew s'échappe. Sans le coupable, personne ne croit l'histoire des enfants et Sirius Black est arrêté, prêt à être exécuté. En retournant dans le passé, Harry et Hermione lui permettent de s'échapper.

Tome 4 : *The Goblet of Fire*

Le livre s'ouvre sur Lord Voldemort, qui est revenu en Angleterre grâce à Peter Pettigrew. Harry assiste à la Coupe du Monde de Quittich avec ses amis, mais la fête est interrompue par les Mangemorts, les anciens alliés de Voldemort. À Hogwarts, un tournoi est organisé avec les élèves de deux autres écoles, Durmstrang et Beauxbâtons. Quelqu'un rajoute le nom de Harry, qui se retrouve en compétition avec Cédric Digorry, Viktor Krum et Fleur Delacour. Lors de la dernière épreuve, Harry et Cédric sont transportés dans un cimetière. Cédric est tué par Peter Pettigrew et le sang de Harry est utilisé dans une messe noire pour redonner un corps à Lord Voldemort. Il affronte Harry en duel, mais un

phénomène magique lie leurs baguettes et Harry en profite pour s'enfuir. Il est révélé que le professeur Moody était un imposteur à la solde de Voldemort, et que Severus Snape est un agent double qui espionne Voldemort pour le compte de Dumbledore. Le ministre de la Magie refuse de croire au retour de Voldemort.

Tome 5 : *The Order of the Phœnix*

Harry, en pleine crise d'adolescence, supporte mal de passer l'été chez son oncle. Il est attaqué dans la rue par des *dementors* mais les repousse. Il apprend que le ministère de la Magie œuvre contre Dumbledore et que la lutte contre Voldemort est organisée clandestinement par l'ordre du Phœnix. À Hogwarts, le professeur Dolores Umbridge est envoyée par le ministère pour espionner Dumbledore. Harry et ses amis fondent un club secret, l'Armée de Dumbledore pour se préparer à la lutte contre Voldemort. Harry a des rêves dans lesquels il entre en contact avec l'esprit de Voldemort. Malgré les leçons d'« occlumencie » que lui donne Severus Snape, il ne réussit pas à bloquer ses visions. Ainsi il voit son parrain, Sirius Black, torturé par Voldemort, et part le sauver. Il tombe dans un piège destiné à lui faire récupérer une prophétie. Sirius et l'ordre du Phœnix interviennent, mais Sirius est tué. Dumbledore affronte Voldemort en duel et explique à Harry que la prophétie le destine à tuer Voldemort.

Tome 6 : *The Half-Blood Prince*

À Hogwarts, Harry découvre un vieux manuel de potions annoté et signé par l'ancien propriétaire « le Prince de Sang-Mêlé ». Le manuel n'est pas magique, mais grâce à ses annotations, Harry devient premier de la classe en potions. Il découvre aussi des sorts exotiques écrits à la main. Obsédé par l'idée que Draco Malfoy soit devenu un Mangemort, Harry le fait suivre par des Elfes de Maison, sans jamais prouver qu'il est derrière les accidents de plus en plus graves qui ponctuent l'année scolaire. La rivalité entre les deux élèves culmine dans un duel au cours duquel Draco tente d'utiliser un Sortilège Impardonnable, et Harry le lacère violemment avec un sort du Prince de Sang-Mêlé. Parallèlement, Dumbledore implique Harry dans ses recherches sur le passé de Voldemort. Il

lui apprend que Voldemort a survécu grâce à des *horcruxes* au nombre de six et qu'il faut les détruire avant de pouvoir le tuer. Il accepte que Harry l'accompagne dans une mission pour trouver un pendentif censé être un *horcrux*. Dumbledore revient gravement empoisonné, avec le pendentif, mais la marque de Voldemort flotte au-dessus de Hogwarts. Dumbledore tombe dans un piège tendu par Draco Malfoy qui a fait pénétrer des Mangemorts dans l'école. Il est tué par Severus Snape qui s'enfuit avec les autres Mangemorts et Draco Malfoy. Le pendentif s'avère être faux. Harry annonce à Ron et Hermione sa décision de ne pas revenir à Hogwarts après les vacances afin de rechercher les *horcruxes* manquants.

Tome 7 : *The Deathly Hallows*

Voldemort prend le pouvoir au ministère de la magie, et Harry, Ron et Hermione se cachent. Ils réussissent à trouver le véritable pendentif, mais ne savent pas comment le détruire. Ils errent en quête des autres *horcrux* et d'un moyen de les annihiler. Une mystérieuse apparition mène Harry à l'épée de Gryffindor, ce qui lui permet de détruire le pendentif. Ils sont capturés par des Mangemorts. Grâce à l'aide d'un gobelin, ils volent un *horcrux* dans la banque des sorciers et s'enfuient à dos de dragon. Parallèlement, on découvre la face cachée du passé de Dumbledore et on apprend l'existence des Reliques de la Mort (*Deathly Hallows*) : une cape d'invisibilité (que Harry pense détenir), une baguette de sureau réputée invincible (que Voldemort cherche activement) et une pierre de résurrection (que Dumbledore a secrètement léguée à Harry). Harry ne cède pas à la tentation de partir en quête de la baguette de sureau (*elder wand*).

Convaincu qu'un *horcrux* est caché à Hogwarts, Harry et ses amis s'y rendent. Ils découvrent que Neville est entré en résistance contre le régime des Mangemorts. Ils réussissent à détruire un *horcrux*, mais l'école est assiégée par Voldemort et ses sbires. Severus Snape, tué par Voldemort, livre ses mémoires à Harry, et l'on apprend qu'il (Snape) a toujours cherché à protéger Harry et à servir Dumbledore, car il était amoureux de Lily Potter (assassinée par Voldemort). On apprend également qu'en ne parvenant pas à tuer Harry lorsqu'il était bébé, Voldemort a fait de lui un *horcrux*. Il ne peut donc mourir tant que Harry est en vie et celui-ci décide donc de se livrer. Lorsque Voldemort tente de le tuer, Harry se

retrouve entre la vie et la mort. L'esprit de Dumbledore lui explique que lorsqu'il a utilisé son sang pour se régénérer, Voldemort a lié leur destin et qu'il ne peut donc pas mourir tant que le seigneur ténébreux vit. L'âme de Harry rejoint son corps, mais il feint la mort. Neville tue le serpent de Voldemort, dernier *horcrux*, et la bataille reprend. Harry affronte Voldemort en duel et le sort de ce dernier rebondit et le tue.

Un épilogue nous montre les personnages dix-neuf ans plus tard, heureux avec leurs enfants qui se rendent à Hogwarts.

ANNEXE 2 : « LILY'S EYES »

La structure soignée de *Harry Potter* permet de le lire comme un roman policier et de déchiffrer les indices laissés par Rowling quant à la loyauté de Severus Snape :

- un espion a averti Dumbledore que Voldemort voulait tuer les Potter (*The Prisoner of Azkaban*, 152).
- Snape espionne Voldemort pour le compte de Dumbledore : « Severus Snape was indeed a Death Eater. However, he rejoined our side before Lord Voldemort's downfall and turned spy for us » (*The Goblet of Fire*, 513).
- d'après Dumbledore, Snape a quitté le camp de Voldemort lorsque celui-ci a décidé d'attaquer Harry et de s'en prendre à « [s]a mère et [s]on père » (*The Half-Blood Prince*, 512).

Puisque, comme le rappelle Harry, Severus détestait James Potter, son revirement tient à l'attaque de Voldemort contre Lily en particulier. Sans devoir faire preuve de beaucoup d'imagination, on peut supposer qu'il était amoureux d'elle. Bien sûr, il est facile, *a posteriori*, de retrouver ces signes de l'innocence de Severus Snape, c'est pourquoi nous avons choisi d'inclure ici une *fanfiction* que nous avons écrite entre la publication de *The Half-Blood Prince* et *The Deathly Hallows*. Nonobstant le manque de créativité littéraire d'un texte qui n'était destiné qu'à l'amusement de son auteur,[2] cet extrait est particulièrement révélateur de l'attention que concentrait Snape après la mort de Dumbledore à la fin de *The Half-Blood Prince*.

Harry Potter and the Final Battle

Chapter one : *Lily's eyes*

A small group of teenagers were gathered around the boy, laughing. He was seventeen, dark-haired and hanging in the air. His head was dangling some five feet above the ground while he struggled to fight off the curse which had him stuck in such an unpleasant position.

"Still a bit slow Snivellus, aren't you ?" said one of the teenagers.

[2] On notera entre autres la référence décomplexée à *Star Wars: Episode V — The Empire Strikes Back*.

"He definitely is. You know what James? I think he should thank you for giving him a chance to improve."

But the boy called James — the one holding his wand directly at the boy his friend had called "Snivellus" — didn't answer, he just stood looking at a pretty girl who was coming right at them, foaming . Her eyes would have been green if they had not been so dark with anger — yet James couldn't but stare at them like they were some kind of enchanted jewels, like they belonged to some kind of queen among veelas. He smiled matter-of-factly — *keep cool, boy* — rumpled up his hair — *you're cool, boy* — and greeted her.

"Hi ! Wanna join us? We're helping Sn…"

"Oh, you make me sick, you really do! Just leave him, will you!"

"Make you sick? Hey, Evans, you said otherwise last night... Yeah, guys," explained James to the rest of the group, "last night Evans and I had a quite charming walk together, and I must say she didn't act like I was that sickening. Did you ?"

"You arrogant little brat..." whispered Evans. "You still have a lot to learn about women Potter. A *lot*."

Turning her back on him she leaned to the boy struggling in the air and put her hands on his dangling head. They were cold and his head quite hot from his position. She leaned a bit more and their lips touched. Hers were soft and sweet, his quivered a bit.

"Get off me, mudblood", he breathed when she draw back.

On this last word, James who had somehow managed to contain himself during the too long kiss had a sommersault ; the connection holding Severus Snape in mid-air broke, he fell and awoke, panting.

He was sweating abundantly. He had not had this dream for over two years... since the Dark Lord had returned in fact, occlumency had buried it deep, deep in his mind, out of fear that his master find it. He mustn't know, nobody must ever know. Dumbledore was the only one who had ever known and he was dead — he, Severus Snape, had killed him six weeks ago. *Avada Kadavra.* A flash of green light passed behind his eyes and somehow brought back Evans's face. *Lily, you mudblood... why ?* Her face faded, leaving only a bright, green shade. Her eyes. The killing curse. Harry's eyes. The dark mark.

I'll kill him, I swear I'll kill him.

Then it would be over.

ANNEXE 3 : CRÉATION DE PERSONNAGE DANS *THE ONE RING*

Exemple de stéréotype utilisé pour créer un personnage (*Adventurer's Book*, 63) :

BACKGROUNDS

1 - Restless Farmer

You were born into a family of farmers in the Southfarthing, where the best pipe-weed grows. To satisfy your curiosity – and your father's expectations – you started to work at a very early age, learning a lot from farmhands and traders. From time to time, you feel your closeness to the earth move you, awakening a desire to sleep in the fields, under a canopy of stars.

Basic Attributes

Body 3, Heart 6, Wits 5

Favoured Skill

Craft

Distinctive Features

(choose two Traits from those listed)
Bold, Eager, Generous, Merciful, Merry, Patient, True-hearted, Trusty

ANNEXE 4 : EXEMPLES DE VERTUS DANS *THE ONE RING*

Vertus elfiques (*Adventurer's Book*, 130)

Shadow Bane

The Elves were the first to charge. Their hatred for the Goblins is cold and bitter.

Your folk have suffered grievous losses during many wars against the Shadow. Even the passing of centuries cannot quell the bitter hate that your kindred harbour for the Enemy.

When you are fighting in a Forward stance (page 158) against servants of the Shadow, your attack rolls gain a bonus equal to +3, or to your Valour rating (whichever is higher).

The Speakers

"Only I hear the stones lament them: deep they delved us, fair they wrought us, high they builded us; but they are gone."

You have learnt how to communicate with almost everything, from any living being to grass, stone and water. This means, for example, that you can hear from the stones in a path who trod it recently, or sing to soothe an unquiet animal.

To use this gift you must make an appropriate skill roll. Which skill you use depends on what you are trying to do and is at the Loremaster's discretion, but here are a few examples: to interpret the words of the stones in a path requires a roll of **Riddle**; to restrain a scared horse requires a roll of **Song**; to listen to the voice of a river requires a roll of **Insight**.

Wood-elf Magic

Though their magic was strong, even in those days they were wary.

You are mastering what mortals might call 'Elf-magic.' You learn how to fling a *Stinging Arrow* when you first select this Virtue. You may later master the making of *Elf-lights* as your undertaking, and spending one Experience point during a Fellowship phase; finally, you discover the secret of *Enchanted Sleep* by spending another Experience point as another undertaking during a later Fellowship phase.

Stinging Arrow

You can make an arrow flicker as if with a magical fire, making it fly true.

Spend a point of Hope when you let loose an arrow and it will fly up to twice its normal range, OR spend a point of Hope after a successful ranged attack using a bow or great bow to produce an automatic Piercing blow.

Elf-lights

You know how to make a torch or a lamp burn with a peculiar flame that attracts all mortals who see it.

Spend a point of Hope to light a torch, or a lamp. Any speaking creature who sees its flame must try to get near it by any means possible, or spend a point of Hope (or Hate) to ignore the spell effect.

You may snuff out the light at will, even from a distance, either to extinguish the flame quickly and quietly, or to cause it to flare suddenly to blind and confuse your enemies (those standing close to the flare are fight as if Weary for one round of combat).

Enchanted Sleep

Having used an elf-light to attract an unwary victim, you can enchant him into slumber.

You may snuff out the elf-light when someone enters the area illuminated by the light. The first living creature with an Attribute level lower than 6 that enters the area drops immediately in an enchanted sleep.

130

Résumé : Défense de la décroissance — Savoir, pouvoir et autorité dans la *fantasy* anglophone contemporaine.

Nous nous intéresserons dans cette étude au lien entre la décroissance — mouvement pluriforme qui tire ses racines de l'écologie radicale — et cinq romans de *fantasy* contemporains : *The Lord of the Rings* (J. R. R. Tolkien 1954-55), *The Left Hand of Darkness* (Ursula K. Le Guin 1969), *His Dark Materials* (Philip Pullman 1995-2000), *Enchantment* (Orson Scott Card 1999) et *Harry Potter* (J. K. Rowling 1997-2007). Nous nous concentrerons sur ce qui nous semble être l'essence de la décroissance, à savoir, d'une part, le refus de considérer la surenchère comme une solution aux problèmes ou l'accumulation comme seule forme de bonheur, et, d'autre part, la diminution volontaire comme moyen d'améliorer la condition humaine.

Plus précisément, nous étudierons la diminution de pouvoir, d'autorité et de savoir. Nous nous intéresserons à la représentation de ces trois concepts au travers des procédés narratifs et stylistiques, ainsi que des différentes icônes et figures qui les incarnent, et nous étudierons la façon dont ils mettent en scène une tension constante entre croissance et décroissance. Dans cette optique, le rôle du narrateur et du lecteur dans la création du monde fantastique aura une importance particulière, car il est le cœur même de l'interaction fertile entre savoir et autorité, qui reflète l'accession du protagoniste au pouvoir. C'est la spécificité du traitement de ces concepts par les outils propres à la *fantasy* et à la science fiction que nous nous attacherons à mettre en lumière.

Mots-clefs : autorité ; CARD, Orson Scott Card ; décroissance ; *fantasy* ; LE GUIN, Ursula K. ; littérature fantastique ; pouvoir ; PULLMAN, Philip ; ROWLING, J. K. ; savoir ; science fiction ; TOLKIEN**,** J. R. R.

Abstract: In Defence of Degrowth — Knowledge, Power and Authority in British and American Modern Day Fantasy

This study will focus on the relation between degrowth — a multifaceted movement which takes its roots in deep ecology — and five fantasy novels, *The Lord of the Rings* (J. R. R. Tolkien 1954-55), *The Left Hand of Darkness* (Ursula K. Le Guin 1969), *His Dark Materials* (Philip Pullman 1995-2000), *Enchantment* (Orson Scott Card 1999) et *Harry Potter* (J. K. Rowling 1997-2007). The focus will be on the essence of degrowth, *viz*., on the one hand, a denial of escalation as a solution and of hoarding as the only form of happiness, and on the other hand, a willing diminishing as a means to improve human condition.

More specifically, it is the decrease in power, authority and knowledge that will be studied. The emphasis will be on the representation of these three notions through narrative and stylistic devices, as well as on the various icons and figures embodying them, in order to show the way they set up a constant tension between growth and degrowth. To that effect, the role of both narrator and reader in the creation of the fantastic world will be given due consideration, for it is at the very heart of the fruitful interaction between knowledge and authority, which reflects the protagonist's rise to power. Thus, the specificity of the fantasy and science fiction approach to these notions will be highlighted.

K**ey-words** : authority; CARD, Orson Scott Card; degrowth; fantastic literature; *fantasy*; knowledge; LE GUIN, Ursula K.; power; PULLMAN, Philip; ROWLING, J. K. ; science fiction; TOLKIEN**,** J. R. R.