



Université de Bourgogne

Lettres Modernes recherche (UFR Lettres & Philosophie)

Mémoire de Master 1

« Les difficultés dans la définition de la *fantasy* »

par Margaux JACQUES

sous la direction de M. Henri GARRIC

année 2016-2017

Remerciements

Je souhaite d'abord remercier M. Garric, pour son attention et le suivi de mon mémoire en tant que directeur mais aussi en tant que membre du jury.

Je remercie ensuite mes amis et camarades pour leurs bons conseils.

Je remercie également ma famille pour son soutien.

Enfin, je remercie M. Le Meur pour sa relecture et sa correction.

Table des matières

Remerciements	2
Introduction	5
I. Présentation du genre et du problème.....	7
1. Historique de la fantasy	7
a. Vision française.....	7
b. Vision anglaise	8
2. Clivage entre la vision francophone et la vision anglophone.....	10
3. Définitions et tentatives de définition	12
a. Réflexions préliminaires.....	12
b. Définitions générales et non spécialisées	13
c. Définitions spécialisées précises.....	15
d. Définitions spécialisées nuancées.....	18
4. Conclusions	22
II. La question du genre littéraire	23
1. Le genre littéraire.....	23
a. Historique des théories sur le genre.....	23
b. La définition du genre.....	26
c. Constitution d'un genre.....	29
d. Implications et fonctions du genre	36
2. Réflexions sur la <i>fantasy</i> en tant que genre littéraire.....	39
a. Comment l'étudier et quels sont les critères définitoires ?.....	39
b. Comment appliquer la théorie littéraire à ce genre mouvant ?.....	47
3. Les paralittératures	53
a. Définition.....	53
b. Les paralittératures comme « outils ».....	55
c. Les particularités de la <i>fantasy</i> en font une littérature « générique » et non pas « générale »	56
4. La <i>fantasy</i> est un genre récent et mal considéré.....	59
III. Certaines spécificité de la <i>fantasy</i> accentuent les difficultés à la définir	64
1. Lien avec le roman	64
2. Lien avec la littérature de jeunesse.....	65

3. Dimension mythique et « auto-mythique » du genre	68
4. Le rapport aux autres genres.....	72
a. Le merveilleux et le fantastique.....	72
b. La science-fiction	74
c. Horreur et réalisme magique.....	77
5. La <i>fantasy</i> est un genre qui englobe beaucoup d'œuvres différentes et variées.....	78
a. Constat empirique	79
b. Expansion du centre vers les frontières.....	81
6. La <i>fantasy</i> est un genre présent sur plusieurs supports.....	81
Conclusions.....	84
Bibliographie.....	85

Introduction

La *fantasy* est un genre littéraire récent, né à la fin du XIX^e siècle, dont les œuvres emblématiques connues en France sont *Le Seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien et *Harry Potter* de J. K. Rowling.

Un héros vivant des aventures extraordinaires, des fées, des dragons et des gobelins, de la magie, c'est souvent ce que notre esprit évoque lorsque l'on entend le mot *fantasy*. L'utilisation de quelques termes pour qualifier cette dernière paraît réductrice et pourtant l'essence du genre semble s'y trouver. En cherchant des éléments pour en constituer une définition, on se rend compte que la tâche est bien plus complexe qu'elle n'y paraît. Définir un genre n'est jamais chose facile mais la *fantasy* nous propose un défi des plus ardues. Notre objectif ici sera donc d'explorer les problématiques liées au genre littéraire et à sa définition pour mieux comprendre comment le genre *fantasy* est constitué.

Dans le but de définir les limites du sujet, il est important de préciser d'abord que la *fantasy* est bien un genre littéraire et non un mouvement ou un courant littéraire, qui serait caractérisé par une volonté de rupture avec un mouvement précédent ou une similarité forte dans l'idéologie de ses membres. De plus, bien que la *fantasy* se décline sur plusieurs supports, on se concentrera sur le support écrit, majoritairement composé de romans et de nouvelles. Il est aussi nécessaire de délimiter le domaine d'étude et bien que le corpus des œuvres appartenant à la *fantasy* soit en grande partie anglophone, nous allons analyser les discours critiques français existant sur le genre et les comparer à leurs pendants anglais ou américains. Ces conceptions sont en effet différentes, ce qui est traduit dans le terme même de *fantasy* qui n'a pas vraiment d'équivalent en français.

Afin de commencer à comprendre le problème, il faut garder à l'esprit que c'est un genre qui repose sur l'imaginaire. Cela introduit une variation potentiellement infinie de thèmes et d'objets qui rend difficile une caractérisation basée sur cet aspect. La plus grande difficulté est de trouver une définition qui circonscrive l'ensemble du genre, dont les limites, par cette lacune définitoire, ne sont justement pas bien établies. Les bornes du genre sont floues, même en termes de dates. Ce paradoxe aboutit par exemple à des définitions par exclusion qui montrent bien que la définition de la *fantasy* ne va pas de soi. Il semble plus difficile de la définir intrinsèquement que de simplement la séparer de ce qu'elle n'est pas. Peut-on vraiment créer une définition sur le rapport seul qu'elle

entretient aux autres genres comme le merveilleux, la science-fiction ou encore le réalisme magique ?

Il est donc important de comprendre comment on peut définir un genre et quels en sont les critères pour aborder la *fantasy* sous cet angle. Pourquoi est-il difficile de définir le genre *fantasy* ? C'est ce que nous allons voir à travers des réflexions sur le genre littéraire lui-même et les critiques consacrées à la *fantasy*.

I. Présentation du genre et du problème

i. Historique de la fantasy

a. Vision française

On peut commencer par un historique de la formation de ce genre pour mieux saisir sa constitution. L'historique établi par des critiques français comme Anne Besson ou Jacques Baudou correspond à la vision française de la *fantasy* : un genre plus récent et plus restreint que dans la vision anglophone. En effet, ce genre est considéré différemment selon les pays dans le cadre de leurs Histoires littéraires respectives comme nous le verrons plus loin.

À propos de l'origine du genre, le critique littéraire français Jacques Baudou s'accorde aux opinions anglo-saxonnes pour désigner les mythologies, les contes populaires et les contes de fées comme sources. La reprise de mythologies est « plus ou moins fidèle » et soit une « adaptation moderne » soit une « création pure et simple »¹, ce qui aborde la question de la mythologie que nous verrons plus loin. Parmi les contes populaires qui constituent une inspiration, il distingue ceux qui sont des légendes, ceux qui contiennent le merveilleux, les contes facétieux, les contes en randonnée et les contes animaliers. Il mentionne finalement le traditionnel conte de fée. De plus, il ajoute à cela « les autres formes de merveilleux littéraire² » en citant la littérature médiévale et en particulier la matière de Bretagne ainsi que l'œuvre de William Shakespeare, dont certaines pièces relèvent du merveilleux. On constate que les inspirations sont diverses mais cantonnées au domaine de l'imaginaire et du surnaturel.

Alors que l'on parle de ces œuvres en termes d'inspiration, il est important de les limiter seulement à cela et de nuancer un rapport de descendance directe. C'est ce qu'Anne Besson et Myriam White-Le Goff, deux professeurs d'université, nous rappellent dans l'introduction des actes du colloque « Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui » :

[...] c'était aussi permettre de questionner en profondeur la parenté trop systématiquement postulée entre la production contemporaine et ces ancêtres plus ou moins directs que seraient

¹ Jacques Baudou, *La fantasy*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2005, collection « Que sais-je ? », p. 9.

² *Ibidem.*, p. 22-23.

les œuvres médiévales, romans arthuriens mais aussi chansons de geste épiques ou encore poésie carnavalesque³ [...].

Cela permet d'éviter l'écueil défini par Anne Besson dans la question « Quel âge a la *fantasy*⁴ ? ». En effet, si l'on définit la *fantasy* très largement, on peut lui trouver des origines vraiment lointaines, qui remontent même au début de la littérature. Si l'on ne prend pas en compte la conscience même du genre par les auteurs, les critiques ou le public, il est possible d'inclure dans la *fantasy* des œuvres comme *Beowulf* ou l'épopée de *Gilgamesh*. Il est important de rationaliser cet aspect car « la *fantasy* ne descend pas en ligne directe des premiers récits sacrés de l'humanité (cf. question 5), mais naît à la fin du XIX^e siècle d'une volonté de s'abreuver à nouveau à leur source⁵ ». Deux grandes périodes historiques sont finalement définies par Jacques Baudou, dans les chapitres mêmes de son livre : un « avant Tolkien » et un « après Tolkien » puisque l'on sait que cet auteur a grandement influé sur le genre. La popularité du genre, cependant, semble avoir surtout augmenté dans les années 1970. C'est ensuite, pendant les années 1980 que le genre s'est désolidarisé de la science-fiction et dans les années 1990 qu'il a pris son essor⁶.

b. Vision anglaise

L'historique anglophone de la *fantasy* est bien plus large, en accord avec la définition plus vaste que les spécialistes en ont, et englobe les genres du merveilleux et du fantastique. Edward James et Farah Mendlesohn, deux professeurs ayant déjà travaillé sur la science-fiction, situent le début du genre au XVII^e siècle : « C'est au dix-septième siècle que l'on trouve la première conscience critique de l'existence propre d'un genre de la 'fantasy'⁷ ». L'apparition du genre est liée selon eux au mouvement des Lumières, avec l'idée que « l'on peut trouver de l'exaltation et de l'émerveillement en imaginant des choses impossibles⁸ ».

³ Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de 'Modernités médiévales'*, Paris, Bragelonne, 2007, collection « Essais », p. 10.

⁴ Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, 2005, collection « 50 questions », p. 24-27.

⁵ *Ibidem.*, p. 72.

⁶ Jacques Baudou, *op.cit.*, p. 52-53.

⁷ Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, New York, Cambridge University Press, 2012, collection « Cambridge Companions to Literature », p. 3, je traduis : « It is in the seventeenth century that we can find the first critical awareness of the separate existence of a genre of 'fantasy' ».

⁸ *Ibidem.*, p. i, je traduis : « excitement and wonder can be found in imagining impossible things ».

Gary K. Wolfe, professeur et éditeur de science-fiction, nous apprend dans un article du même livre que le genre est apparu en Angleterre d'abord comme « littérature pour enfant », « fiction pseudo-historique », « fiction occulte ou hermétique » ou « pseudo-médiévale »⁹ dans une ère de progrès où le réalisme était plébiscité. La *fantasy* s'inscrit dans la lignée des *romances*, romans axés sur l'imaginaire en opposition aux *novels* qui se revendiquent d'une certaine historicité. L'intérêt pour les contes de fées croissant au début du XIX^e siècle et renouvelé à la fin de celui-ci a également favorisé l'apparition du genre¹⁰. Dans l'introduction, Edward James et Farah Mendlesohn appuient l'idée que c'est bien au tournant du XX^e siècle qu'est située l'apparition du genre¹¹ au sens où on l'entend aujourd'hui, et non avant. On retrouve là une problématique aussi abordée en France : l'âge de la *fantasy*. Il faut prendre en compte tous les aspects du genre et y inclure rétrospectivement des œuvres serait nier le processus qui a créé la *fantasy* telle que nous la connaissons aujourd'hui en tant que genre littéraire récent.

Gary K. Wolfe nous présente donc différents auteurs du XIX^e siècle. L'un des plus importants est William Morris qui a écrit des « 'fantaisies immersives', qui se déroulent entièrement dans des mondes imaginaires qui ne sont pas présentés comme des paysages de rêve ou des voyages spirituels¹² ». C'est à ce moment que se développe l'imaginaire fantastique dans d'autres arts, comme la musique et la peinture, et que sont écrits différents récits qui vont donner les bases de différents genres proches de la *fantasy* comme le fantastique ou l'horreur. Le roman *The Great God Pan* d'Arthur Machen, par exemple, a influencé l'écrivain H.P. Lovecraft, connu pour ses nouvelles horribles¹³. L'historique se poursuit avec l'article d'Adam Roberts, écrivain britannique de science-fiction et de *fantasy*, qui revient sur le gothique et l'horreur¹⁴ et celui de Paul Kincaid, critique de science-fiction, qui nous présente la *fantasy* américaine dans un long développement. Il part du gothique puis des histoires du *Wild West* pour aboutir aux

⁹ Gary K. Wolfe, « From Dryden to Dunsany », dans Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, New York, Cambridge University Press, 2012, collection « Cambridge Companions to Literature », p. 11, je traduis : « children's literature », « pseudo-historical fiction », « hermetic or occult fiction », « pseudo-médiévalia ».

¹⁰ *Ibidem.*, p. 18.

¹¹ Edward James et Farah Mendlesohn, *op. cit.*, p. 1.

¹² Gary K. Wolfe, *op. cit.*, p. 16, je traduis : « 'immersives fantasies', set entirely in imaginary worlds that were not presented as dreamscapes or spiritual journeys ».

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ Adam Roberts, « Gothic and horror fiction », dans Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, New York, Cambridge University Press, 2012, collection « Cambridge Companions to Literature », p. 21-35.

histoires étranges de l'époque de Lovecraft et à la *fantasy* telle qu'on la connaît avec Robert E. Howard, le créateur de Conan le Barbare¹⁵. À la fin de l'article, Paul Kincaid expose la mise à l'écart des années 1920-1930 qui a fait de la *fantasy* une littérature de genre n'appartenant plus à la littérature étudiée. En devenant un genre à part, elle est ignorée jusque dans les années 1960 et c'est grâce au réalisme magique qu'un intérêt lui est à nouveau accordé¹⁶.

De cet historique, à la fois français et anglais, on peut tirer les faits suivants : la *fantasy* est un genre récent datant de la fin du XIX^e siècle qui est passé dans les littératures de genre au XX^e siècle. Elle est l'héritière de toutes les traditions imaginaires de la littérature.

2. Clivage entre la vision francophone et la vision anglophone

Ainsi qu'on l'a vu précédemment, la vision francophone de la *fantasy* est différente : plus restreinte et plus précise, elle distingue un genre littéraire bien particulier en France mais pas forcément bien défini. Pour les spécialistes américains et anglais, ce mot désigne ce que nous différencions en plusieurs genres : *fantasy*, merveilleux et fantastique. On comprend alors le brouillage que cela peut engendrer lorsque les spécialistes français veulent définir la *fantasy*. L'Histoire littéraire est différente entre les pays et les conceptions des genres le sont également. Il est donc assez difficile pour les critiques français de trouver des définitions propre à la *fantasy* en France, d'autant plus que la majorité du corpus est anglophone. La réflexion théorique doit en effet prendre en compte le plan effectif des œuvres.

Dans *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, on constate par exemple dès l'avant-propos une utilisation du mot « fantastic¹⁷ » comme synonyme de *fantasy*. En France en revanche, le mot *fantastique* isole un genre bien particulier du XIX^e siècle où le doute entre le surnaturel et l'explication rationnelle subsiste jusqu'à la fin du récit. On peut citer *Le Tour d'écrou* d'Henry Edward James, *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier ou encore *Le Horla* de Guy de Maupassant comme références de ce genre. En

¹⁵ Paul Kincaid, « American fantasy : 1820-1950 », dans Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, New York, Cambridge University Press, 2012, collection « Cambridge Companions to Literature », p. 36-49.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 48.

¹⁷ Edward James et Farah Medlesohn (dir.), *op. cit.*, p. i.

plus du fantastique, le merveilleux est aussi inclus dans le champ de la définition de *fantasy* alors qu'on semble le limiter aux contes en France, ou plutôt le percevoir comme un registre. On remarque aussi l'utilisation du mot « fantaisies¹⁸ », qui est simplement le pluriel de *fantasy*, mais dont on ne peut pas utiliser la traduction en français. En effet, *fantaisie* est déjà un terme utilisé en musique pour désigner « une pièce instrumentale de forme assez libre [...] [qui] évolue entre ces deux pôles : la liberté, ou plutôt l'anormal (ni l'un ni l'autre ne voulant dire anarchie), d'une part, la rigueur, d'autre part¹⁹. » Il renvoie plus à « un plaisir léger, [une] imagination sans autre entrave peut-être qu'un danger de mièvrerie²⁰ » selon Anne Besson. L'adoption du terme « *fantasy* » est donc définitive.

La réflexion française semble donc graviter autour de la réflexion anglophone sur le genre, plus ancienne et développée. Il est vrai que « la *fantasy* n'est suffisamment développée en France pour pouvoir y être identifiée comme genre que depuis une décennie (1995, création des éditions Mnémos; de Nestiveqnen en 1996)²¹. » Cependant, il faut noter les spécificités de la *fantasy* appréhendée en France :

[...] la France n'a guère à opposer que des entreprises, importantes, de vulgarisation : œuvres d'érudits compilateurs comme André-François Ruaud (2001; 2004) ou Jacques Baudou (2005), elles font la part belle à la défense et illustration d'un corpus dont leurs titres à métaphores géographiques (Cartographie, Panorama) disent bien qu'il s'agit d'en entamer l'exploration²².

Réfléchir à ce genre en France n'est peut-être pas aussi courant que dans les pays anglophones mais les œuvres sont abordées sous un nouveau point de vue et on ajoute au corpus la *fantasy* française. Pour Jacques Baudou,

Les meilleures œuvres de *fantasy* française sont le plus souvent des romans qui n'appartiennent pas au noyau central du genre, mais à ses marges. Elles opèrent une subversion de ses codes, pratiquent le métissage et apparaissent comme des objets littéraires d'une grande originalité (qui n'ont pas d'équivalents dans la *fantasy* anglo-saxonne)²³.

Il existe des spécificités nationales dans les œuvres, en Europe pour commencer, car la *fantasy* puise par exemple beaucoup dans les mythes antérieurs et les problèmes contemporains. Tout cela peut compliquer la définition du genre.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹ Marc Vignal, « FANTAISIE, musique », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], (consulté le 17 mai 2017), disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fantaisie-musique/>.

²⁰ Anne Besson, *op.cit.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*, p. 54.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 76.

Avec un genre aussi varié et expansif et avec des questions différentes entre les pays, autant au niveau de la critique qu'au niveau des œuvres, il est compréhensible de trouver beaucoup de définitions différentes du genre.

3. Définitions et tentatives de définition

Dans tout le panorama de définitions existantes, les problématiques du genre et les difficultés se révèlent déjà.

a. Réflexions préliminaires

Avant de se pencher sur les définitions à proprement parler, il faut rappeler quelques points.

La *fantasy* est d'abord une littérature de l'imaginaire et il faut la penser dans ce cadre, comme nous le signale Jacques Baudou :

Pour aussi vague que soit cette définition, elle permet une première approche : la « fantasy », comme la science-fiction, appartient au domaine des littératures de l'imaginaire, par opposition aux littératures du réel ou réalistes²⁴.

Pour aller plus loin que l'imaginaire, Jacques Baudou cite Jacques Goimard à propos de l'imagination :

Comme le rappelle Jacques Goimard, le mot *fantasy* désigne à l'origine l'imagination créatrice, ce qui est également l'un des sens du mot français « fantaisie » : « Faculté de créer librement, sans contrainte. » Au terme « fantaisie » est souvent associée la notion d'originalité²⁵.

Les bases de la *fantasy* sont l'imaginaire et l'imagination et pour réfléchir à une définition il faut donc s'éloigner des critères utilisés pour la littérature mimétique. C'est ce que note Edward James à propos de *Rhetorics of Fantasy* de Farah Mendlesohn, dans l'introduction du livre dirigé conjointement par ces deux personnes :

Ce que ce schéma offre, c'est un moyen de considérer la *fantasy* dans ses propres termes plutôt que dans des termes utilisés par les critiques de la fiction mimétique²⁶.

Juste avant de se plonger finalement dans les différentes définitions, on remarque des voies alternatives empruntées par les critiques qui témoignent de la complexité de la

²⁴ *Ibid.*, p. 4.

²⁵ Jacques Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, 2003, cité par Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 3.

²⁶ Edward James et Farah Medlesohn (dir.), *op. cit.*, p. 2, je traduis : « What the schema offers is a way of considering fantasy on its own terms rather than in the terms used by critics of mimetic fiction. »

tâche lorsqu'il s'agit d'appliquer une définition à la *fantasy*. C'est parfois un abandon de la définition qui est proposé et accepté par les spécialistes :

Farah Mendlesohn abandonne la recherche d'une définition et accepte le « fuzzy set » d'Attebery et la grammaire de Clute²⁷.

Des spécialistes tentent tout de même d'autres solutions, Jacques Baudou par exemple cite Marshall B. Thym, Robert H. Boyer et Kenneth J. Zahorski pour montrer que l'on peut faire une définition par exclusion, en listant tout ce que ce genre n'est pas :

[...] la tentation est grande de procéder par élimination, à rebours. « La *fantasy* n'embrasse pas les *ghost stories* à la Edgar Allan Poe ou les fables animalières compilées par Esope ou les textes satiriques de Edward James Thurber et de G.K. Chesterton », écrivent dans l'introduction à leur anthologie *The Fantastic Imagination* les universitaires américains Marshall B. Thym, Robert H. Boyer et Kenneth J. Zahorski²⁸.

Anne Besson applique cette technique en différenciant la *fantasy* du fantastique défini par Tzvetan Todorov²⁹, de la *supernatural fiction*³⁰ et aussi du genre historique³¹.

Construire une définition n'est donc visiblement pas chose facile et d'autres solutions sont parfois envisagées.

b. Définitions générales et non spécialisées

Parmi toutes les définitions existantes, on trouve d'abord celles des dictionnaires et des encyclopédies. Ce sont des définitions qui s'adressent au grand public dans des ouvrages de référence et qui ne peuvent donc être nuancées ou remises en doute d'elles-mêmes par souci d'efficacité. La concision prime aussi dans ce type d'énoncé, mais il n'est pas inutile de s'y pencher.

On peut commencer avec la définition du dictionnaire Larousse qui se concentre sur le genre :

Fantasy (nom féminin invariable) :

Genre littéraire qui mêle, dans une atmosphère d'épopée, les mythes, les légendes et les thèmes du fantastique et du merveilleux. (Recommandation officielle : *fantasie*.) [On dit aussi *heroic fantasy*.]³²

²⁷ *Ibid.*, je traduis : « Farah Mendlesohn abandons the search for definition and accepts Attebery's fuzzy set and Clute's grammar ».

²⁸ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 4.

²⁹ Anne Besson, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 18-19.

³¹ *Ibid.*, p. 35-37.

³² Éditions Larousse, « *fantasy* », dans *Dictionnaire de français Larousse*, [en ligne], (consulté le 17 octobre 2016), disponible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fantasy/10910360>.

Plusieurs éléments sont ajoutés dans un mélange centré sur les thèmes et le contenu. Le genre est décrit par le biais d'autres genres plus anciens et on s'étonne de trouver encore la désignation « fantaisie » qui n'est pas du tout usitée. Le synonyme « heroic fantasy » proposé dénote un corpus qui est limité par ces termes, la vision générale que l'on a de la *fantasy* en France et qui est tournée vers un certain de ses sous-genres³³. L'encyclopédie de ce même éditeur reprend la définition du dictionnaire et la poursuit sur un historique et une longue description du genre :

fantasy (mot anglo-américain signifiant fantaisie) :

[...]

Le terme *fantasy* recouvre une multitude de sous-genres dont le plus populaire est l'heroic fantasy (parfois traduite par fantasy épique). C'est sous cette unique appellation d'heroic fantasy que le genre s'est développé en France dans les années 1970, notamment après la traduction du *Seigneur des anneaux* (1954-1955) de J. R. R. Tolkien, parue chez l'éditeur Christian Bourgois en 1972.

Aujourd'hui, le terme plus général de fantasy s'impose et désigne l'ensemble de la production³⁴.

Cette présentation du genre étant plus longue, elle est plus nuancée mais on constate toujours que la définition et la description tentent de cerner le genre par des énumérations de thèmes récurrents ou des listes de critères partagés par le plus grand nombre d'œuvres. Les informations sont historiques et empiriques. La dernière définition générale française est celle de l'*Encyclopædia Universalis* :

La fantasy est un genre fictionnel aux expressions plurimédiatiques et très diversifiées : prenant le contre-pied de la modernité industrielle, elle fait régner le merveilleux dans des cadres imaginaires, passés ou actuels, à destination d'un large public³⁵.

Ici, plus d'éléments sont pris en compte. En plus de la comparaison habituelle avec le merveilleux, la dimension extralittéraire du genre est dans la définition même et non uniquement dans la description, un enjeu contre la « modernité industrielle » est relevé et le public n'est pas laissé de côté. Cette vision semble plus englobante et plus actuelle. Pour terminer, on peut examiner la définition du dictionnaire d'Oxford :

1 La faculté ou l'activité d'imaginer des choses impossibles ou improbables.

[...]

³³ Anne Besson, *op. cit.*, p. 99.

³⁴ Éditions Larousse, « fantasy », dans *Encyclopédie Larousse En ligne*, [en ligne], (consulté le 17 octobre 2016), disponible sur <http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/fantasy/183820>.

³⁵ Anne Besson, « FANTASY », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], (consulté le 27 janvier 2017), disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/fantasy>.

1.3 Un genre de fiction imaginative qui implique de la magie et de l'aventure, notamment dans un cadre autre que le monde réel³⁶.

La première définition est l'acceptation du mot qui caractérise un large champ de l'imaginaire, car on est ici dans la conception anglophone. Si la critique française s'est inspirée de ce type de définition, il est probable que cela ait contribué au flou en matière de précisions sur le genre. La seconde entrée se concentre plus sur le genre littéraire qui est défini par trois critères. La définition du genre est un peu simple et assez vague en ce qui concerne sa deuxième partie car la différence avec le fantastique et le merveilleux n'est pas assez établie.

c. Définitions spécialisées précises

Après ces définitions généralistes qui semblent reposer sur une méthode empirique et une somme de thèmes, on peut se pencher sur des définitions plus spécialisées, à l'instar de celle d'Anne Besson pour l'Encyclopædia Universalis. Parmi elles, on peut distinguer celles qui sont plus précises et celles qui sont plus nuancées. Dans chaque cas, on observe d'abord les définitions françaises. Les spécialistes français doivent faire face à des définitions anglophones existantes qui ne correspondent pas toujours à la définition générale que l'on a de la *fantasy* en France, comme on l'a précédemment vu. Ces définitions, qui sont parfois très nuancées et différentes les unes des autres, doivent de plus être adaptées à la réalité de ce genre en France.

On commence donc avec Jacques Baudou qui expose les critères définitoires de la *fantasy* épique des années 1970 :

- la description d'une société de type médiéval, au sein de laquelle une élite ou une caste possède des pouvoirs magiques ;
- le thème structurant de la quête ou de la mission qui fait de la *fantasy* une littérature de la pérégrination ;
- la lutte manichéenne entre le Mal et le Bien, entre magie blanche et magie noire ;
- l'utilisation des personnages issus du folklore, des contes de fées ou de la mythologie : elfes, dragons, licornes, etc³⁷.

³⁶ Oxford, « Definition of fantasy in English : fantasy », Oxford Dictionaries - English, [en ligne], (consulté le 28 novembre 2016), disponible sur <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fantasy>, je traduis : « 1 [...] The faculty or activity of imagining impossible or improbable things. [...] »

1.3 A genre of imaginative fiction involving magic and adventure, especially in a setting other than the real world. ».

³⁷ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 45.

C'est finalement l'idée de base que l'on se fait de la *fantasy* en France, mais toutes les histoires ne correspondent pas forcément à ce schéma. Plus important encore, on est encore en face d'une définition qui repose sur des thèmes et sur le contenu de l'histoire, plutôt que sur sa forme. La question du genre littéraire commence à se poser. Précédemment dans ce même texte, Jacques Baudou cite André-François Ruaud, écrivain et essayiste de science-fiction:

Ruaud propose sa propre définition de la *fantasy* : « Une littérature qui se trouve dotée d'une dimension mythique et qui incorpore dans son récit un élément d'irrationnel au traitement non purement horrifique, notamment incarné par l'utilisation de la magie³⁸. »

Cette approche de la *fantasy* a une tendance englobante. La définition est ramenée à un seul critère, dans un seul cadre, pour embrasser un maximum d'œuvres. L'allusion au « traitement » ajoute le début d'une réflexion proprement générique, sur le *comment* de la gestion de ce contenu toujours évoqué. Cette formulation semble être l'une des plus adaptées à la vision française de la *fantasy*.

À côté de ces quelques définitions que l'on a en France, Jacques Baudou mentionne aussi les définitions d'un auteur anglais, de trois universitaires américains et d'une auteur américaine. Michael Moorcock, auteur de *fantasy*, la définit comme suit :

C'est bien sûr, un large territoire, mais il est, d'autre part, assez facile à définir. La *fantasy* est formée de fictions qui ont relation au fantastique, qui dépassent le cadre de l'expérience humaine ordinaire.³⁹

On constate immédiatement le caractère « large » de la vision anglophone de l'objet. Michael Moorcock accepte le caractère vaste du genre et le qualifie seulement comme un objet lié au fantastique, ce qui fait de sa définition un énoncé éluif. La *fantasy* n'est pas définie comme un genre littéraire propre et plutôt comme quelque chose de difficilement saisissable, mais on peut comprendre cela car ses essais *Aspects of fantasy* ont été publiés en 1963 et 1964, bien avant toute réflexion universitaire sur le sujet. L'aspect le plus important en est « l'expérience » extraordinaire, elle définit la *fantasy* par le vécu du personnage mais aussi, semble-t-il, par celui du lecteur. On touche ici à un début de réflexion sur la réception. En revanche, on ne sait pas vraiment si le fantastique est inclus dans la définition, ce que Jacques Baudou précise un peu plus loin :

Il apparaît que cette catégorie englobe ce qui relève pour nous du fantastique et d'une partie importante de son incarnation moderne, le roman d'horreur⁴⁰.

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁹ Michael Moorcock, *Exploring Fantasy Worlds*, Borgo Press, 1985, cité par Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 3.

Une nouvelle catégorie rejoint la périphérie floue de la *fantasy* et son rapport nébuleux aux autres genres : l'horreur. On trouvait déjà ce lien dans la définition d'André-François Ruaud avec la formule « traitement non purement horrifique » vue plus haut. C'est le surnaturel qui semble relier la *fantasy* au fantastique et à l'horreur, et c'est son traitement qui les différencie. Qu'en est-il alors de ce dernier ? Jacques Baudou fait à nouveau appel à Marshall B. Thym, Robert H. Boyer et Kenneth J. Zahorski pour nous présenter une définition thématique de 1979 avec les « phénomènes surnaturels » comme base :

[...] dans leur ouvrage *Fantasy Literature*, l'un des tout premiers essais consacrés au genre, ils proposent la définition suivante : « La fantasy est un genre littéraire composé d'œuvres dans lesquelles des phénomènes surnaturels, irrationnels jouent un rôle significatif. Dans ces œuvres, des événements arrivent, des lieux ou des créatures existent qui ne peuvent arriver ou exister selon nos standards rationnels ou nos connaissances scientifiques.⁴¹ »

Avant toute chose, on remarque la distinction de la *fantasy* comme « genre littéraire » et de ses ouvrages comme « œuvres », ce dernier terme étant sémantiquement plus étendu que « roman » ou même « fiction ». La *fantasy* est vue comme un genre qui peut être croisé avec d'autres genres aux critères plus formels. La définition est donc thématique car les seuls éléments définitoires présents relèvent du contenu de l'histoire. De plus, la différence avec la science-fiction n'est pas bien établie ici car selon nos « standards rationnels », celle-ci n'est pas vraisemblable non plus. Il est vrai cependant que le terme « surnaturel » est connoté par l'impossibilité tandis que les événements représentés dans la science-fiction semblent avoir un certain degré de probabilité dans un futur plus ou moins lointain. Le critère principal de définition ici est donc le fond. La seule information que l'on apprend sur le traitement du surnaturel est son « rôle significatif ».

D'autres auteurs étoffent un peu plus cet aspect.

C'est le cas de Terri Windling, qui affirme : « La fantasy couvre un large champ de la littérature classique et contemporaine, celle qui contient des éléments magiques, fabuleux ou surréalistes, depuis les romans situés dans des mondes imaginaires, avec leurs racines dans les contes populaires et la mythologie, jusqu'aux histoires contemporaines de réalisme magique où les éléments de fantasy sont utilisés comme des moyens métaphoriques afin d'éclairer le monde que nous connaissons.⁴² »

⁴⁰ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 5.

⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

⁴² *Ibid.*, p. 5-6.

Le surnaturel n'est plus appelé comme tel, mais on retrouve encore le critère du motif comme capital. Il y a toutefois une dimension historique voire génétique dans cette définition, qui ouvre le champ sur des écrits antérieurs. Cela permet de réfléchir rétrospectivement sur le genre et son apparition mais il ne faut pas lui prêter une origine plus vieille que ce qu'il en est réellement. Le merveilleux et le surnaturel existent depuis toujours dans la littérature même s'ils ne sont pas forcément reconnus comme tels à l'époque contemporaine de l'œuvre (on croyait en effet à l'époque de Dante que les événements de sa *Divine Comédie* s'étaient réellement passés). Ce merveilleux ne constitue pas pour autant ce que nous appelons aujourd'hui *fantasy*, un genre établi avec des codes et des thèmes que l'on retrouve justement dans les définitions. Anne Besson étoffe d'ailleurs ce propos en écrivant qu'avec la *fantasy*,

Tout se passe comme si elle cherchait à se faire beaucoup plus vieille qu'elle n'est : à l'image des intrigues qu'elle place dans un passé reculé et recrée, la *fantasy* réinvente sa propre naissance en légende⁴³.

Nous nous pencherons sur l'aspect mythologique du genre plus tard mais cette remarque permet en tout cas de remettre les choses en perspective dans l'histoire de la *fantasy* lorsque nous nous trouvons face à des définitions comme celle de Terri Windling. On peut expliquer la difficulté que nous venons de voir par le fait que le mot « genre » n'est jamais mentionné, la définition portant plus sur des « éléments de fantasy ». Ceux-ci se retrouveraient alors dans divers autres genres, avatars du merveilleux. On note l'association à un genre supplémentaire : le réalisme magique, qui est vu comme « éclair[ant] le monde que nous connaissons ». Par association, les « éléments de fantasy » possèdent donc ce rôle également, ce qui est très important car mis à part l'enjeu soulevé par la définition de l'*Encyclopædia Universalis*, c'est la première fois que la fonction de la *fantasy* est mentionnée. Aborder une nouvelle dimension de celle-ci précise l'idée que l'on s'en fait et permet donc de faire des définitions plus élaborées.

Toutes ces définitions qui posent la *fantasy* d'une manière certaine avec l'utilisation du présent de vérité générale se réduisent finalement surtout au critère thématique, au contenu des fictions. Mais la *fantasy* n'est-elle vraiment que cela ?

d. Définitions spécialisées nuancées

Explorer la *fantasy* sous différents angles amène une variété dans la réflexion et un recul dans la manière de penser un genre littéraire.

⁴³ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 24.

La plupart des définitions que nous allons voir sont présentées par Anne Besson, qui a –tout comme Jacques Baudou– compilé différentes définitions dans son ouvrage. Elle-même annonce la difficulté de l’entreprise et son imprécision :

Cependant, dès que l’on cherche à borner trop fermement le domaine d’extension du genre, la validité de toute définition s’estompe⁴⁴.

Les limites semblent poser problème. Elles sont d’ailleurs de plusieurs natures, comme le rapport de la *fantasy* aux autres genres, à la littérature de jeunesse ou encore à sa propre historicité. Anne Besson définit donc d’abord la *fantasy* par le merveilleux, ce qui se rapproche des autres définitions. La catégorie est délimitée par Tzvetan Todorov grâce à la « suspension maximale de l’incrédulité⁴⁵ » caractéristique que l’on retrouve dans la *fantasy*. Autre critère qui semble indéniablement important pour le genre, ce qu’elle nomme « *self-coherence*⁴⁶ » en l’expliquant par des propos de Tolkien. C’est le fait pour une œuvre de fiction de proposer un monde cohérent même s’il comporte des éléments surnaturels. Le lecteur est plongé dans la fiction et tient pour vrai, dans l’univers de l’œuvre, les éléments qu’on lui présente. Cela éloigne la *fantasy* de conceptions de la fiction comme le surréalisme ou ce qui est totalement irrationnel. L’action reste cohérente à partir du moment où elle correspond aux lois du monde de la fiction. On peut prendre comme exemple les capacités magiques qui sont souvent l’apanage des personnages de *fantasy*. Ces aptitudes sont régies par des règles et n’importe quoi ne peut pas arriver. Il est en général impossible de ramener quelqu’un à la vie avec la magie par exemple et si jamais un personnage transgressait cette règle, cela nous paraîtrait impossible dans la mesure où nous les avons acceptées comme partie intégrante de l’univers que nous tenons pour « vrai » le temps de la lecture. La vraisemblance serait rompue et l’immersion également. Pour qu’une histoire de *fantasy* soit reconnue comme telle, la cohérence de l’univers doit être respectée :

La *fantasy* aurait ceci de particulier dans ce cadre qu’elle se livre de manière assez systématique à une rationalisation au moins esquissée de ses procédures magiques : doté de cohérence interne, le monde construit par sa pulsion cosmogonique intègre l’explication ou la mise en scène de sa logique pré-rationnelle [...]. La vraisemblance et la sophistication du système magique mis en place sont évaluées par des critères empruntant à la fois aux techniques littéraires (comment renouveler la description des sorts, sans abuser de leur

⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18-19.

efficacité narrative ?) et à l'imaginaire de la science (d'où vient l'énergie ? quelles sont les conséquences des modifications apportées à la matière ?)⁴⁷.

On basculerait sinon en-dehors de la *fantasy*, vers d'autres genres moins rationnels.

Colin Manlove est un critique littéraire qui s'intéresse particulièrement à la *fantasy* et c'est par sa définition qu'Anne Besson choisit de continuer son explication :

[...] il propose la formulation suivante, intraduisible bien entendu, « *a fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of the supernatural with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms* » (1976 : 1). Si le territoire ainsi borné empiète sur les deux catégories, fantastique et merveilleux, de la distinction todorovienne, chaque mot de la définition est cependant pesé pour en établir de nouvelles : par exemple, le surnaturel ne doit pas être finalement « réduit » pour exclure du champ générique les récits de rêves ou « l'étrange » de Todorov, la « familiarité au moins partielle » ressentie face aux merveilles écartant quant à elle l'altérité radicale de l'horreur⁴⁸.

On peut traduire la définition de Colin Manlove comme suit : « une fiction qui suscite l'émerveillement et qui contient un élément surnaturel important et irréductible avec qui les personnages mortels de l'histoire ou les lecteurs deviennent au moins en partie familiers ». Ici encore c'est le surnaturel qui définit la *fantasy* mais il permet aussi de l'associer aux « récits de rêves » ou à « l'étrange » et de la différencier de l'horreur. Séparée du reste en une entité par cette définition, la *fantasy* a toujours des limites floues. Non identifiée comme genre, on est plutôt face à un registre littéraire, ce qui semble être le cas beaucoup plus souvent dans les définitions anglophones. Plus de critères vont être nécessaires pour obtenir un genre littéraire, comme les enjeux ou la fonction de la *fantasy* évoqués précédemment. La définition de Colin Manlove aborde néanmoins un nouveau critère intéressant à propos du personnage : il est mortel. Cela permet au lecteur de s'identifier et donne donc de la profondeur à la vraisemblance de l'action représentée. Celle-ci doit effectivement ressembler à une action humaine comme peuvent l'affirmer la plupart des théoriciens de la littérature. Même si les personnages ne sont pas toujours humains dans la *fantasy*, les thèmes et les problèmes abordés sont ceux que l'on retrouve dans la réalité : réflexion sur l'altérité et question du racisme, valorisation de certaines valeurs, message écologiste⁴⁹...

⁴⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁸ Colin N. Manlove, *Modern Fantasy, Five studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p.1, cité par Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 19.

⁴⁹ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 171-173.

Plus proches d'une réflexion sur le genre, les travaux du spécialiste américain Brian Attebery sont convoqués :

[II] propose d'ailleurs de [...] décrire [la *fantasy*] comme un « *fuzzy set* », un « ensemble flou » qui doit être décrit par son centre car il ne saurait l'être par ses limites. Le terme « *fantasy* » va donc poser des difficultés liées à la variabilité de ses acceptions : notamment, selon qu'on en adopte une définition large ou étroite, le mot anglais se trouvera correspondre à des catégories différentes de la tradition critique française, qui postule la distinction entre « fantastique » et « merveilleux⁵⁰ ».

L'ensemble des œuvres compose le « territoire » de la *fantasy* mais il est difficile de dire si certaines de ces œuvres en font parties car les régions limitrophes sont floues. Brian Attebery propose donc une solution semblable à une réflexion linguistique sur le mot : il y a un sens central que l'on accordera plus volontiers et plus facilement que les sens en périphérie. Anne Besson complète cela par la distinction toute française que l'on peut faire à ce propos.

Les définitions de Brian Attebery sont également reprises par Edward James et Farah Mendlesohn. On trouve l'une d'elles directement dans l'introduction de leur livre :

En élaborant sur son livre précédent, *The American Fantasy Tradition* (1980), Attebery a proposé que nous voyions la *fantasy* comme un groupe de textes qui partagent, à un plus grand niveau ou autre, une grappe de lieux communs qui peuvent être des motifs mais aussi des techniques narratives. Au centre se trouvent les histoires qui partagent des tropes complètement impossibles et vers le bord, en sous-ensembles, se trouvent des histoires qui incluent seulement un petit nombre de tropes, ou qui construisent ces tropes de manière à laisser un doute dans l'esprit des lecteurs sur le fait que ce qu'ils ont lu soit fantastique ou non. De ce groupe de textes résulte un « ensemble flou » (un terme mathématique), et c'est l'« ensemble flou » de la *fantasy*, du noyau vers les bords –ce sentiment de textes plus ou moins fantastiques fonctionnant en conversation les uns avec les autres– qui est le sujet de ce livre⁵¹.

Ce que l'on a vu juste avant est donc étayé ici. La vision de Brian Attebery est basée sur des lieux communs que l'on retrouve plus ou moins dans les œuvres. Le centre

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *op. cit.*, p. 1, je traduis : « Building on his earlier book, *The American Fantasy Tradition* (1980), Attebery proposed that we view *fantasy* as a group of texts that share, to a greater degree or other, a cluster of common tropes which may be objects but which may also be narrative techniques. At the centre are those stories which share tropes of the completely impossible and towards the edge, in subsets, are those stories which include only a small number of tropes, or which construct those tropes in such a way as to leave doubt in the reader's mind as to whether what they have read is fantastical or not. This group of texts resolves into a 'fuzzy set' (a mathematical term), and it is the 'fuzzy set' of *fantasy*, from the core to the edge - that sense of more and less fantastical texts operating in conversation with each other - which is the subject of this book. »

correspond à la *fantasy* que l'on connaît bien (et dont notre idée est justement basée sur des tropes) tandis que le bord s'écarte vers le fantastique. Finalement, le mot « *fantasy* » peut rassembler plusieurs choses mais la dichotomie semble la plus forte avec le fantastique car nulle mention n'est faite de la science-fiction ou du conte par exemple. Ce qui est très intéressant dans cette présentation de lieux communs, c'est leur variété. Ils peuvent être des motifs, ce qui est un critère courant dans la définition d'un genre mais ils peuvent aussi être des techniques narratives. On a là un nouvel élément définitoire de la *fantasy* encore peu abordé : la façon de présenter et de traiter les motifs thématiques et relatifs au contenu. Cette manière de réfléchir est plus tournée vers le genre que les définitions qui se concentraient seulement sur les aspects thématiques des histoires. La *fantasy* relève de la fiction imaginaire mais toutes les fictions imaginaires n'en sont pas : réfléchir à un genre implique de considérer de nombreux aspects.

4. Conclusions

Après avoir vu tous ces travaux, il semble plus facile d'aborder la *fantasy* par ses clichés, ou plutôt ses lieux communs, pour s'en faire une idée générale. Cependant, lorsque l'on tente d'établir une définition, cela devient problématique. On pourrait être tentés de poser la magie qui est « l'expression du surnaturel dominante en *fantasy*⁵² » comme critère principal de définition mais un thème n'est pas suffisant pour définir un genre. En effet, si l'on regarde l'exemple de *The High Crusade* de Poul Anderson présenté par Isabelle Cani, professeur d'université, on comprend que même en l'absence de magie, « la Fantasy l'emporte sur la science-fiction⁵³ » dans ce roman. L'essence de la *fantasy* n'est pas constituée que de thèmes car « aucune de ces caractéristiques n'est trouvée invariablement, même dans l'œuvre d'un seul auteur »⁵⁴ écrit Paul Kincaid à propos de la *fantasy* américaine du début du XX^e siècle. On peut appliquer cela à toutes les œuvres de *fantasy* : elles sont si diverses que trouver un motif universel est impossible. Par conséquent, il est difficile de définir le genre. Explorer d'autres aspects est nécessaire.

⁵² Anne Besson, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 166.

⁵³ Isabelle Cani, « Préservation des lutins et probabilité des dragons. De la tentation de la Fantasy au sein de la science-fiction », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de 'Modernités médiévales'*, Paris, Bragelonne, 2007, collection « Essais », p. 109.

⁵⁴ Paul Kincaid, *op. cit.*, p. 49.

II. La question du genre littéraire

Lorsque l'on regarde la *fantasy* du point de vue français, on est face à un genre littéraire. Comment peut-on l'appréhender ? On peut commencer par réfléchir sur le genre littéraire en général avant de se pencher sur la *fantasy*. Il faut aussi prendre en compte le fait que cette dernière est vue comme faisant partie des paralittératures et on pourra donc analyser cette situation en second lieu.

1. Le genre littéraire

Dans cette partie, nous nous appuyons sur les travaux de Jean-Marie Schaeffer à propos de l'entité *genre littéraire*. Alors que cela nous paraît être quelque chose d'établi sans que l'on ne se pose de questions, le genre littéraire mérite que l'on y revienne pour mieux le comprendre et le voir sous différents angles, afin de voir la *fantasy* d'un œil neuf.

a. Historique des théories sur le genre

D'après Jean-Marie Schaeffer, la réflexion sur le genre littéraire remonte à Aristote, qui fut « le premier auteur grec à aborder de manière suivie la poésie sous l'angle générique¹ » au IV^e siècle av. J.-C. La question sera abordée régulièrement par la suite mais c'est toujours un problème épineux. Aristote définit le genre de manière structurale, c'est-à-dire qu'il utilise des critères pour différencier des catégories de genres. La tragédie en est un exemple célèbre : les deux critères sont l'aspect dramatique de l'œuvre et le rang social élevé de ses personnages. Il n'y a donc pas d'essence des genres lorsqu'ils sont déterminés de cette façon, nous dit Jean-Marie Schaeffer. De plus, « le tableau n'est pas exhaustif et exclusif : d'autres critères discriminatoires pourraient être sélectionnés, d'autres classes textuelles pourraient éventuellement se retrouver dans telle ou telle case délimitée². » Ensuite, « il semble que l'antiquité post-aristotélécienne, le moyen-âge, la Renaissance et l'âge classique oscillent entre quatre attitudes vis-à-vis des problèmes génériques³ ». La première est la classification en arbres qui « restera largement minoritaire⁴ » et dont le concept est simple : à partir d'un premier critère, plusieurs arbres sont faits et leurs branches sont les différents genres

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, collection « Poétique », p. 11.

² *Ibidem.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

qui relèvent de ce critère primaire. L'exemple de Diomède, un grammairien du IV^e siècle, que prend Jean-Marie Schaeffer pour illustrer cette technique ressemble d'ailleurs plutôt à un arbre à l'envers puisque les genres découlent de la distinction initiale. C'est dans cette partie que l'auteur inclut le système de Lodovico Castelvetro, qui était un écrivain italien du XVI^e siècle. C'est une sophistication de celui d'Aristote. Il y a en effet plus de critères distingués par celui-ci, au niveau de l'objet, du moyen et du mode. En croisant tout cela, il obtient 95 possibilités aussitôt qualifiées d'« abstraites⁵ » car certaines combinaisons ne sont pas possibles. La deuxième partie de sa méthode est donc empirique, il vérifie les genres existants. Cela nous amène sur la deuxième technique citée par Jean-Marie Schaeffer : l'énumération empirique qui « se contente d'accepter ces catégories comme des données évidentes, les référant aux genres institués⁶ ». L'auteur ajoute que « les dénominations génériques ont simplement pour fonction de permettre la classification des textes dans la bibliothèque idéale de l'auteur⁷ » en parlant de Quintilien, rhéteur latin du I^{er} siècle. Cette façon de faire annonce « le caractère illusoire de toute tentative de classification systématique des genres⁸ », ce que l'on comprend bien en lisant *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. L'attitude normative est le troisième positionnement face au genre littéraire. Elle repose sur la prescription et a donc pour but d'influencer les œuvres futures. Des normes sont observées par rapport aux meilleurs exemples du genre et il faut les reproduire pour créer une bonne œuvre. Cela « permet le passage direct de la poétique à la critique et réciproquement, la convenance réciproque de la forme et du contenu livrant à la fois des critères de classification et un étalon critique⁹. » Horace, poète latin du premier siècle av. J.-C., et Nicolas Boileau, écrivain de l'époque classique, sont cités comme exemples représentatifs de cette méthode. On se rappelle effectivement *L'Art poétique* de Boileau publié à la fin de la période classique qui donne maints conseils sur la réalisation d'une œuvre selon des principes pour qu'elle corresponde à l'idéal du Beau. Étant donné que ce livre arrive après la publication de ce qui est considéré comme les grandes œuvres de l'âge classique, celles-ci sont prises comme points de repère pour les préceptes des genres associés. Enfin, la typologie de Jean-Marie Schaeffer se conclut sur un dernier élément, « la théorie des niveaux de style, témoignage parmi d'autres de la soumission de la poétique à la

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 30.

rhétorique typique de l'antiquité finissante et encore davantage du moyen-âge¹⁰ ». Cette méthode est toutefois différente des autres car elle ne s'applique pas à la même échelle : « les niveaux de style s'analysent à l'échelle phrastique¹¹ ».

Jusqu'au XVIII^e siècle, les genres étaient donc soumis à une forte hiérarchie systémique et étaient surtout des ensembles de règles que les œuvres devaient respecter, notamment parce que l'imitation était très valorisée à cette époque. Avec la naissance du romantisme, la subjectivité prend de l'importance et l'originalité devient beaucoup plus prisée. Au niveau de la réflexion sur le genre littéraire, on passe à l'essentialisme. Les genres littéraires s'ajoutent aux textes comme des notions qui ne sont pas sur un même plan, à la fois essence des textes mais aussi explication rétrospective. C'est ce que nous explique Jean-Marie Schaeffer à propos de Friedrich Hegel, un philosophe allemand du début du XIX^e siècle. Selon ce dernier, on ne peut saisir l'essence de la poésie que lorsque celle-ci est passée et accomplie : « si son essence se déploie historiquement, alors toute connaissance adéquate de cette essence *présuppose* son accomplissement historique¹². » Cela rend donc impossible la distinction d'un genre encore balbutiant et cette présupposition est problématique car elle signifie qu'un genre reconnu a forcément atteint son « accomplissement ». Cela limite la prise en compte du changement de certains genres, de leur fluctuation. Plus loin, Jean-Marie Schaeffer remarque certains genres lyriques évincés du système et répertoriés avec la méthode empirique de la liste, faute de mieux, ce qui montre la faiblesse du système. On note d'ailleurs que les genres lyriques semblent les plus difficiles à classer par les différentes théories du genre.

On passe finalement à Ferdinand Brunetière, qui étudie le genre comme Charles Darwin étudie le vivant. Ferdinand Brunetière était un historien et critique de la littérature qui a vécu au XIX^e siècle. Pour lui, les genres existent bel et bien et ne sont pas des créations des hommes pour classer la littérature ; il a donc un raisonnement essentialiste. Ils sont comme les espèces de la nature qui se différencient selon des caractères et qui se fixent au moment où « il[s] se conforme[nt] à l'idée intérieure de [leur] définition¹³ ». La réflexion sur les interactions entre les genres est aussi abordée puisqu'elle est vue du point de vue biologique comme le reste, en une sorte de sélection

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 37.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

naturelle. « Là où elle paraît partiellement plausible, c'est lorsqu'elle est censée expliquer les relations existant entre genres qui sont proches l'un de l'autre¹⁴ » écrit Jean-Marie Schaeffer. Cela peut nous intéresser dans le cadre de la réflexion sur la *fantasy* qui a pris par exemple le pas sur l'horreur ou la science-fiction. Anne Besson explique que « la *fantasy* a pris la place de genres que son expansion a repoussé en périphérie et condamnés à disparaître faute de visibilité¹⁵ » et « que dans les années 1980 on trouvait des rayonnages dédiés, balisés, consacrés à l'horreur, [tandis qu']ils vont désormais disparaître au profit des rayons policier ou *fantasy*¹⁶. » Pour revenir sur la théorie de Ferdinand Brunetière, on constate tout de même une différence fondamentale entre une espèce biologique et un genre. L'espèce se définit par un seul critère qui est la possibilité de reproduction des individus entre eux tandis que les critères de définition du genre sont multiples et changeants selon les théories littéraires. Il n'y a pas de règle universelle et communément admise, ce qui fait du genre littéraire un concept bien plus difficilement saisissable que celui de l'espèce biologique.

Nous avons donc vu différentes théories sur le genre littéraire se développer au cours de l'Histoire en Occident. Ces théories ont toutes des lacunes, en ne prenant pas en compte certains genres par exemple, et aucune n'atteint à l'universalité. On constate déjà à quel point il est délicat de faire rentrer la littérature dans des cases et avant même de difficilement chercher la définition d'un genre, on voit quelle tâche complexe est la définition *du* genre.

b. La définition du genre

Comment définir le genre littéraire ? On peut commencer par observer le lien très fort que cette question entretient avec celle de la littérature elle-même, voire même celle de l'art selon Jean-Marie Schaeffer. Ces problèmes sont fondamentaux et ne connaissent pas de solution absolue, si bien que la réflexion à leur égard est constante. Cependant, ce n'est pas une raison pour nier toute possibilité de pensée et de réflexions pertinentes sur ces sujets. Comment définir le genre littéraire ? Il n'est pas simple de définir la notion en soi. Le genre est-il une construction théorique, un concept pour classer ? Est-ce un terme appliqué en constat de différences dans la littérature ? Est-il possible de définir un genre à l'époque où celui-ci s'applique ou est-ce nécessairement rétrospectif ?

¹⁴ *Ibid.*, p, 56.

¹⁵ Anne Besson, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ *Ibid.*

Si l'on veut résumer le travail de Jean-Marie Schaeffer en quelques mots, on peut dire qu'il cherche à savoir ce qu'est l'entité *genre littéraire*. Les réponses à ces questions sont les différentes théories existantes sur le genre. Ensuite, en ce qui concerne la définition d'un genre en particulier, il faut prendre en compte divers critères qui sont sélectionnés. Le genre ne peut en effet pas prendre en compte toutes les spécificités de tous les textes qu'il regroupe et cela n'aurait finalement pas d'intérêt. Cela est d'autant plus vrai si on le considère comme un outil. Il faut choisir les caractères pertinents à retenir et selon les genres, ces caractères ne sont pas du même type, d'où la difficulté de classement.

Marielle Macé, spécialiste française de théorie littéraire, apporte matière à réflexion avec une anthologie des théories du genre. Elle se penche elle aussi sur le lien du genre à la littérature en soi :

Loin de constituer une suite homogène de cases, les genres se juxtaposent, s'emboîtent, se substituent les uns aux autres, se mêlent et se disputent des lieux. L'hétérogénéité de ces modes d'organisation est essentielle, elle témoigne de ce que les genres ne se construisent pas sur la variation d'un unique critère, qui définirait *in fine* la littérarité¹⁷.

Elle cite l'ouvrage *Parages* de Jacques Derrida qui porte des idées semblables sur le genre : « les œuvres y cherchent leur lieu littéraire en même temps qu'elles explorent celui de la littérature¹⁸ ». Les deux questions sont liées par le renouvellement constant des questions qu'elles engendrent. Autre idée importante développée dans son ouvrage, le caractère multiple du genre. On peut par exemple lire dans l'introduction :

Les genres, en effet, ne sont pas d'abord des objets mais des supports d'opérations accomplies par les acteurs de la vie littéraire, des réalités plurielles vers lesquelles convergent des accords en perpétuelle évolution. Ils occupent une place médiane entre plusieurs échelles : entre la Littérature et les œuvres, entre un texte et une règle, entre plusieurs œuvres qu'associent un trait de ressemblance, de dérivation de contrepoint, entre l'œuvre et le public, entre l'auteur et le lecteur, entre la diachronie et la synchronie, entre la mémoire et la perception, entre l'histoire et la théorie ... Le genre, dit Antoine Compagnon, est une « généralité intermédiaire » [...], il traverse ces distinctions et en constitue la médiation nécessaire. [...] La question générique dévoile en cela que l'espace littéraire est à plusieurs dimensions¹⁹.

La pluralité semble ici le caractère principal du genre. Cela rejoint les idées de Jean-Marie Schaeffer et on trouve à nouveau celle de la relation entre genre et littérature. On

¹⁷ Marielle Macé, *Le genre littéraire* [2004], Paris, Flammarion, 2013, collection « GF Corpus », p. 28.

¹⁸ Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1996, cité par Marielle Macé, *op. cit.*, p. 214.

¹⁹ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 15-16.

peut également faire une analogie avec la *fantasy* qui est très diverse et donc intéressante à étudier sous plusieurs angles. Avec tous les aspects évoqués ici, il devient évident qu'étudier le genre *fantasy* sous le seul aspect du thème est très restrictif. Marielle Macé ajoute plusieurs remarques qui mettent en lumière le caractère pluriaspectuel du genre :

Général mais non universel, élément d'un système de relations mais aussi objet d'une mémoire au long cours, tissant des liens entre des individus qui l'adaptent à leur tour, entité floue mais fortement structurante, toujours présent et suscitant la suspicion : le genre à tous les traits d'une *institution*. [...] La littérature n'est pas un langage et ses objets ne sont pas organisés selon les règles de permutation et de combinaison résolument codées d'une grammaire, ou d'une législation qui effraie les promeneurs. Il s'agit donc de décider d'une acception accueillante de la notion de genre - qui puisse embrasser à la fois la comédie, le roman par lettres et la blague, et rendre compte aussi bien de la fonction structurante de la « triade romantique » [...] ou des tableaux de la narratologie, que de la pertinence modestement empirique des listes sans ordre de noms de genres²⁰.

Les termes les plus importants ici sont « entité floue » ; ils démontrent bien la difficulté que l'on a vue jusqu'à présent sur tout ce qui touche au genre littéraire. La variété et la diversité des genres sont représentées ici par quelques exemples très différents. On peut poursuivre l'analogie entre le genre et la *fantasy* ici : tous deux sont vus comme variés et flous, difficiles à définir. Cependant, la *fantasy* possède le double statut d'être elle-même mais aussi un genre et elle cumule par conséquent les complications.

Si l'on revient sur la généralité du genre, on lit chez Marielle Macé que de « jeunes écrivains [...] prennent les genres comme des ensembles d'injonctions qui font recette, un manuel aux mains des auteurs²¹. » Le genre peut être cela mais il n'est pas seulement un manuel à l'usage des auteurs, tout comme il n'est pas seulement une grille de lecture pour un critique ni une étiquette sur un rayon pour vendre des livres. Pour mieux comprendre ce qu'est le genre, elle différencie le genre et le mode et définit celui-ci à la fin du livre :

[...] les modes définissent non des groupes mais une qualité extraite d'œuvres représentatives d'un genre ; ils ne dénotent jamais une structure externe, ni une taille, mais une coloration. La qualification modale *s'ajoute* au genre²².

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 238.

Il s'agit en fait de ce que nous appelons *registre* et qui correspond à la tonalité d'un texte. Cela ne s'applique donc bien souvent pas à l'œuvre entière. Le registre recoupe le genre et ces deux catégories permettent de classer la littérature à des échelles différentes et surtout selon des critères différents. Comme vu dans la citation, le registre ne se préoccupe que du contenu du texte et surtout de son effet sur le lecteur. Les deux peuvent néanmoins être liés car certains registres sont caractéristiques de certains genres. Le drame bourgeois par exemple contient des moments pathétiques. À ce moment-là, le registre devient un trait définitoire du genre auquel il est rattaché, ce dernier étant doté de qualités plus formelles. La *fantasy* a beaucoup de similitudes avec le registre et c'est l'une des raisons pour lesquelles il est difficile de la définir. Toutes ces catégories manifestent un certain goût pour la généralité et le classement, une sorte de pulsion scientifique pour la littérature, mais aussi une appréciation de la reconnaissance :

Passion du général et refus de l'abstrait, le plaisir générique suppose une incarnation ; c'est aussi un sentiment structural par excellence : on ne reconnaît pas nécessairement un objet parce qu'on l'a déjà vu, mais parce que l'on possède la conscience de la règle et de la généralité, des ressemblances et des dissemblances²³.

Ici, ce sont justement les idées de « sentiment » et de « plaisir » qui entrent en compte, il semble qu'elles constituent une part effectivement importante de ce que l'on appelle la *littérature de genre* et donc de la *fantasy*.

La seule information certaine à propos du genre est donc une idée de classement de la littérature. Au-delà, c'est une entité assez difficile à définir car il est fondé sur des critères qui ne sont pas toujours les mêmes, voire qui ne sont pas du même type. Même les fonctions du genre sont nombreuses comme nous le verrons et ne permettent donc pas de déterminer précisément le genre.

c. Constitution d'un genre

Après avoir tenté de le définir, nous pouvons voir comment se constitue un genre. On peut commencer par se pencher de nouveau sur les théories essentialistes décrites par Jean-Marie Schaeffer :

[...] la manière dont les théories essentialistes se servent de la notion de *genre littéraire* est plus proche de la pensée magique que de l'investigation rationnelle. Pour la pensée magique, le mot crée la chose. C'est exactement ce qui se passe avec la notion de *genre littéraire* : le fait

²³ *Ibid.*, p. 24.

même d'utiliser le terme amène les théoriciens à penser qu'on doit trouver dans la réalité littéraire une entité correspondante, qui se surajouterait aux textes et serait la cause de leurs parentés²⁴.

C'est une sorte de parole performative qui nous est décrite ici, permettant de « trouver » le genre existant déjà dans la littérature. Ce sont des théories qui sont cependant rangées dans le chapitre « Bref historique de quelques impasses théoriques » de l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer car elles « veulent nous faire croire que la réalité littéraire est bicéphale : d'un côté nous aurions les textes, de l'autre les genres²⁵. » Si l'on prend un autre exemple historique présenté dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, celui de Hegel, on constate « comme de coutume [...] des problèmes au niveau de la poésie lyrique [...], catégorie psychologique irréductible à une modalité d'énonciation²⁶. » Cette difficulté est en fait symptomatique de l'impossibilité à traiter tous les genres selon les mêmes critères : un genre doit être défini selon les critères qui lui correspondent. Beaucoup de modalités sont utilisées pour différencier les textes mais aucune n'est universelle. Établir un système des genres est donc vraiment très compliqué car les genres ne sont pas tous équivalents du fait de leurs natures. Ils se recoupent, se superposent, sont en conflit ... On peut créer ce système grâce à l'approche empirique mais cela au détriment de toute classification. Cela est dû au fait que la littérature est insaisissable et que le texte littéraire n'est pas seulement constitué de mots agencés par la grammaire mais est porteur d'un sens, dont une partie se construit dans l'esprit du lecteur. Les « textes sont des actes sémiotiquement complexes²⁷ » et le genre est un autre objet complexe qui tente de gérer les premiers.

D'autres conceptions du genre permettent de réfléchir à la fluctuation du genre lui-même :

Dans le cas d'êtres biologiques, la classe déjà constituée est la *ratio essendi*, la cause à la fois de l'existence d'un individu nouveau et de ses propriétés. Il n'en va nullement de même dans le cas d'une classe d'objets artificiels, de textes par exemple : une œuvre est incapable de causer directement l'existence d'une autre œuvre, donc la cause de l'existence d'une œuvre nouvelle et de ses propriétés ne se trouve pas dans la classe à laquelle on va l'amalguer en

²⁴ Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 35.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁷ *Ibid.*, p. 131.

vertu de ses propriétés. Alors que la relation générique biologique va de la classe à l'individu, la relation générique artefactuelle va des individus à la classe²⁸.

On rappelle que l'assimilation du genre à une espèce comme le faisait Ferdinand Brunetière est rangé dans les « impasses théoriques » par Jean-Marie Schaeffer. Elle est remplacée ici par une nouvelle vision du genre défini par ses individus, les textes. Cela implique la réflexion très intéressante suivante, empruntée à Tzvetan Todorov : « toute œuvre modifie l'ensemble des possibles, chaque nouvel exemple modifie l'espèce²⁹ ». À la manière des textes exemplaires de l'époque classique qui forgeaient le genre, les textes peuvent maintenant le modifier. À propos de la modification du genre, il faut aussi considérer le temps. Les critères d'un genre sont susceptibles de changer avec le temps comme nous le montre Jean-Marie Schaeffer avec plusieurs exemples : « de nombreux noms de genres liés originellement à des performances orales ont relâché, sinon coupé leur lien avec cette origine³⁰ » ou « d'autres contraintes fonctionnelles disparaissent tout simplement³¹ ». Les critères définitoires ont changé parce que les textes reliés à ce genre le définissent. Le texte précise le genre et celui-ci en retour pose une prescription différente et des conditions différentes. La relation texte-genre est réciproque. Pour continuer notre examen de la modification du genre, nous pouvons considérer le facteur du contexte. Un genre doit être compris dans un contexte car un texte sans contexte peut voir son message complètement modifié. L'exemple le plus célèbre de ce fait est bien sûr *Pierre Ménéard, auteur du Quichotte* de Jorge Luis Borges. Alors que le texte de Cervantès est repris au mot près, il est considéré différemment. Le roman initial est une parodie de roman de chevalerie tandis que le texte du XX^e siècle est « soit un roman historique, soit un roman psychologique (le récit d'un délire hallucinatoire), soit un roman métaphysique [...], soit un pastiche du genre parodique pratiqué par Cervantès et d'autres, soit, plus probablement, tout cela ensemble³². » Jean-Marie Schaeffer note que Cervantès écrit en espagnol contemporain quand Pierre Ménéard écrit en espagnol archaïque. D'autres critères ont changé, comme « les composantes thématiques : Cervantès oppose la réalité provinciale de son époque aux idéaux chevaleresques,

²⁸ *Ibid.*, p. 72.

²⁹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, collection « Poétique », cité par Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 72.

³⁰ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 87.

³¹ *Ibid.*, p. 88.

³² *Ibid.*, p. 133-134.

Ménard écrit une fiction historique³³ ». Ce texte est donc l'exemple le plus flagrant que l'on peut faire de

la variabilité générique *d'un même texte* à travers l'histoire de sa réception, [mais aussi de] la variabilité de la référentialité générique de *traits textuels identiques* appartenant à *des textes différents* écrits à des époques différentes³⁴.

Avec ces exemples, on comprend que l'identité du genre est *mouvante*. Elle peut être modifiée par exemple par les textes ou encore par le passage du temps.

Si l'on continue notre exploration de la constitution du genre, on peut se demander comment se fait l'attribution des textes au genre. Pour Jean-Marie Schaeffer, les classes génériques sont toujours *post festum*, en ce sens qu'elles ne possèdent pas de dynamique d'engendrement interne. De ce fait, il est vain d'espérer pouvoir déduire causalement les classes génériques à partir d'un principe interne sous-jacent : même s'il existe une compétence générique, elle ne saurait être que celle des auteurs et des lecteurs, et non pas celle des textes³⁵.

Les choix des auteurs et les classifications des lecteurs, voilà qui semble logiquement répondre à la question. C'est effectivement ce qu'il développe plus loin en quelques phrases qui résument les aspects de l'attribution générique :

[...] de même que la signification d'un énoncé, bien qu'intentionnelle, ne dépend pas *uniquement* de l'intention du locuteur, mais aussi de sa situation communicationnelle (et de ses relations avec le récepteur), la généricité d'un texte, bien qu'étant le résultat de choix intentionnels, ne dépend pas seulement de ces choix, mais aussi de la situation contextuelle dans laquelle l'œuvre voit le jour ou dans laquelle elle est réactualisée³⁶.

Il tire de ses remarques deux logiques de généricité : la « généricité auctoriale », du côté de la création de l'œuvre, et la « généricité lectoriale »³⁷, du côté de la réception, tout en nuancant immédiatement avec le fait que cette distinction n'est pas forcément pertinente pour toutes les déterminations génériques. Quant à la généricité du texte, « elle est partout et nulle part à la fois³⁸ », c'est une « identité fantomatique³⁹. » L'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer se termine sur 4 logiques qui servent à définir les genres : le fait qu'un texte soit un acte communicationnel, le fait qu'il possède une

³³ *Ibid.*, p. 133.

³⁴ *Ibid.*, p. 135.

³⁵ *Ibid.*, p. 74.

³⁶ *Ibid.*, p. 153.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 154.

³⁹ *Ibid.*

« structure à partir de laquelle on peut extrapoler des règles *ad hoc*⁴⁰ », l'intertextualité et la ressemblance à d'autres textes.

Pour Marielle Macé, le genre peut être vu comme une contrainte qui exerce une pression sur l'œuvre ou comme un pôle qui crée au contraire une attirance, cette dernière comparaison évoquant d'ailleurs de manière troublante la définition de la *fantasy* de Brian Attebery. Le genre a l'air d'être quelque chose dans lequel on peut naviguer comme on le voit lorsqu'elle cite Gérard Genette : « Le narrateur reconnaît le concept générique par la médiation d'une œuvre qui le lui a appris et permet de "passer d'un singulier à l'autre à travers une essence commune"⁴¹ ». C'est d'ailleurs avec une surprise modérée que l'on continue la lecture sur les « lieux communs » qui ont « à voir » avec la « perception de genre »⁴². Marielle Macé rapproche de surcroît cette idée de la parodie ou du détournement (qui sont en effet les cas où les lieux communs sont mis en valeur) et l'on voit que les problématiques qui agitent la question du genre sont sensiblement les mêmes que pour la *fantasy* – c'est en outre plus probablement l'inverse. On est ici plutôt du côté de la « généricité lectoriale » de Schaeffer, mentionnée quelques lignes plus loin. Marielle Macé illustre l'idée que c'est parfois au « lecteur de décider du genre d'une œuvre⁴³ » avec le fantastique de Todorov, qui ne s'incarne finalement que dans le lecteur, si celui-ci doute. Il est vrai que le rapport prescriptif que les genres entretiennent avec les textes n'est plus aussi courant qu'il pouvait l'être il y a quelques siècles :

[...] désormais, à l'inverse, l'appartenance générique fait le départ entre la littérature « qui compte » et la littérature de masse, et la valeur attribuée aux œuvres est « inversement proportionnelle » (Dominique Combe) à la représentation que l'on se fait de leur obéissance aux genres. Généricité et littéarité se sont ainsi progressivement découlées, et la fragilisation des genres est désormais indiscutable⁴⁴.

Le genre a perdu en importance avec la valorisation de l'originalité au détriment de l'imitation. On commence à apercevoir un problème que nous développerons plus tard : la séclusion de la « bonne littérature » par rapport au reste car la littéarité n'est plus définie par la bonne adéquation au genre. Cela amène aux idées suivantes :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁴¹ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 24.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

l'intertextualité et l'hybridation, des notions plus modernes. L'importance du genre a changé et les auteurs jouent maintenant parfois avec les genres.

Le dernier aspect concernant le genre que l'on peut étudier avec Marielle Macé, c'est le rapport des genres entre eux. Alors qu'elle évoque les divers systèmes de genre que l'on a déjà vu, comme l'« arbre », la « ressemblance » ou le « paradigme biologique »⁴⁵, elle cite également une « hiérarchie des genres⁴⁶ ». C'est une idée qui traverse implicitement toutes les topologies de genres :

[...] la pratique de l'épopée ou l'écriture de l'histoire ont longtemps eu cette fonction de consécration ; un peu plus tard c'était la poésie lyrique ; de nos jours, c'est le roman qui domine la pyramide des genres, et le passage de l'essai au romanesque chez un Barthes se superpose exactement au « devenir auteur » et à l'entrée en littérature⁴⁷.

Cette idée rejoint la « sélection naturelle des genres » de Ferdinand Brunetière, reconnue par Jean-Marie Schaeffer seulement dans le cadre du rapport des genres. Certains genres domineraient les autres, et cela change visiblement avec le temps. La hiérarchie à notre époque se fait d'ailleurs plutôt en dépit des genres, le roman seul ayant une très grande popularité. On aboutit à la disparition du genre, dernière étape de la « vie » du genre :

La mort d'un genre n'est pas analogue à celle d'un individu. Le genre défunt se déplace, donne lieu à des recyclages, et survit par exemple souvent comme registre : l'épopée n'est plus un pôle actif du répertoire littéraire, mais il s'écrit encore bien des œuvres épiques⁴⁸.

Le registre épique survit par exemple dans la *fantasy* alors que celle-ci est bien différente de l'épopée. Dans la partie consacrée à Ferdinand Brunetière de l'anthologie, celui-ci affirme par ailleurs que « vous verrez là, *comment*, quand le temps est venu, *un genre se forme du débris de plusieurs autres*⁴⁹ ». Le genre peut aussi disparaître tandis que le nom reste : ce sont les critères (prescriptifs au texte et définitoires du genre) qui ont changé. Finalement, comment peut-on atteindre l'état d'apogée d'un genre et comment reconnaître cet état, sachant que le genre semble être une catégorie d'une part assez arbitraire et changeante avec les œuvres ? Comment s'établit le canon représentatif de l'accomplissement d'un genre, ou même les critères parfaits qui

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁹ Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* [1889], leçons professées à l'école normale supérieure, Paris, Hachette, 1982, « Leçon d'ouverture », cité par Marielle Macé, *op. cit.*, p. 83.

définissent ce genre ? On a plutôt l'impression, dans le cas de genres non prescriptifs, d'être un spectateur du phénomène « genre » qui apparaît. Cela amène la question de la réception, que l'on perçoit comme fondamentale dans la construction du genre. À part l'auteur, le lectorat du texte n'est en fait composé que de récepteurs, de destinataires ; qu'ils soient voulus ou non. On comprend donc l'importance de la généralité lectoriale sur la question. Cette importance peut aussi prendre une forme à laquelle on n'aurait pas immédiatement pensé : l'influence économique sur la hiérarchie générique. « En effet » pourrait nous dire Pierre Bourdieu, relayé par Marielle Macé,

les différents genres, considérés comme des entreprises économiques, se distinguent sous trois rapports : premièrement, en fonction du prix du produit [...] ; deuxièmement, en fonction du volume et de la qualité sociale des consommateurs, donc de l'importance des profits économiques mais aussi symboliques [...] ; troisièmement, en fonction de la longueur du cycle de production et en particulier de la rapidité avec laquelle sont obtenus les profits. [...] [C]es genres se distinguent aussi, et de plus en plus nettement, en fonction du crédit proprement symbolique qu'ils détiennent et confèrent et qui tend à varier en raison inverse du profit économique⁵⁰.

On reconnaît ici la problématique que l'on a abordée précédemment, mais elle est augmentée d'une dimension économique moderne. Il semble que plus il y a de profit, alors que le prix du produit n'est pas très élevé, plus un genre est susceptible d'être lu par des personnes n'appartenant pas à des catégories sociales possédant certaines qualités et donc plus le prestige de ce genre s'amoindrit. C'est en tout cas ce que nous dit Pierre Bourdieu. C'est ce qui est reproché aux paralittératures et à tous les genres littéraires que l'on pourrait qualifier de commerciaux et dont la *fantasy* fait partie.

Pour comprendre la construction du genre, nous nous sommes penchés sur l'identité du genre, ses critères et son contexte puis sur les lieux communs qui peuvent le constituer, la hiérarchie entre les genres et la question de la réception. On peut terminer avec cette citation de Marielle Macé à propos de la préface de Victor Hugo à *Odes et Ballades* en 1826 :

Hugo révèle combien l'attitude adéquate devant les genres n'est ni la recherche d'une définition et d'un état pur, ni la tentative d'y ranger les œuvres [...] mais une interrogation –ici c'est une suspicion radicale– sur le fonctionnement de leur nom⁵¹.

⁵⁰ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 153-154.

⁵¹ *Ibid.*, p. 201.

Le genre est une entité floue difficile à définir et dont seul le nom est invariable (s'il change alors que les critères sont identiques, c'est parce que le contexte est différent) alors même que ce qu'il désigne peut se modifier. Jean-Marie Schaeffer attribue d'ailleurs aux noms de genres diverses fonctions, plus variées que la simple classification car ils ont un « statut communicationnel⁵² ». Cela nous amène sur la question de la fonction du genre lui-même.

d. Implications et fonctions du genre

Il est possible d'aborder la question de la fonction du genre par le thème. Jean-Marie Schaeffer lie effectivement ces deux concepts pour expliquer que celui-ci peut servir celui-là :

[...] il peut être utile de revenir un moment à la problématique de la convenance réciproque du contenu et de la forme, ou encore de l'objet représenté et de sa représentation, c'est-à-dire en fait à la question de la convenance réciproque de certains genres et de certains thèmes. Il y a deux manières très différentes d'envisager ce problème : soit on le lie à la conformité de l'œuvre à sa fonction pragmatique, cette fonction quelle qu'elle soit (catharsis, leçon de morale, plaisir, connaissance, etc.) étant évidemment conçue comme un but fixé par les hommes ; soit au contraire on pense que cette conformité correspond à celle qui existe entre les différentes parties d'un organisme et sa constitution globale, sa nature⁵³

Dans le premier cas de figure, les thèmes associés au genre servent la fonction de celui-ci. C'est le principe de convenance, « il s'agit toujours de se demander ce qui "convient à un genre" selon son "principe" ou son "concept"⁵⁴ ». Ce n'est donc pas le cas de tous les genres car certains ne prennent pas en compte de thème dans leurs critères définitoires. En revanche c'est le cas des paralittératures selon Marielle Macé et la *fantasy*, on l'a vu, est presque toujours définie par ses thèmes ; bien plus que par sa fonction.

Les genres, qui sont donc définis par des critères qui ne sont pas du même type, rendent tout système de classement des genres difficile à produire. Ils se basent sur différents aspects du phénomène communicationnel, différents niveaux. « [L]’acte discursif étant pluri-aspectuel⁵⁵ », cela implique que les genres se recoupent et surtout l'application pragmatique de ce fait : qu'un texte fasse partie de plusieurs genres. Si l'on

⁵² Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 127.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴ Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p.66, cité par Marielle Macé, *op. cit.*, p. 226.

⁵⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 80.

utilise « ces indices que sont les distinctions génériques⁵⁶ », on peut en apprendre beaucoup sur un texte ou une œuvre. Le genre a donc premièrement une fonction de reconnaissance. Deux autres fonctions sont mentionnées par Alastair Fowler dont on trouve les propos dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* :

On soutient souvent que les genres procurent un moyen de classification. C'est là une erreur vénérable [...]. En réalité [...] la théorie générique sert à tout autre chose : elle a une fonction de lecture et d'interprétation⁵⁷.

Le genre est donc pour lui un outil à destination du lecteur, mais cela n'est pas la seule fonction du genre.

À l'époque où le genre a une place vraiment prégnante dans la littérature, « le baptême réalisé par l'auteur a souvent une fonction de légitimation⁵⁸ ». Jean-Marie Schaeffer fait aussi la distinction entre le label volontaire de l'œuvre et la reconnaissance implicite de son appartenance à un genre. L'importance de cette séparation se situe sur le plan de la fonction : « l'auteur (ou l'éditeur) qui identifie génériquement un texte n'obéit pas nécessairement aux mêmes impulsions que le critique qui met de l'ordre dans sa bibliothèque idéale⁵⁹. » Le critique se situe plutôt du côté du classement, l'auteur du côté de la légitimation (ou de l'affranchissement générique) de son œuvre et l'éditeur à la fois du côté du classement (lorsqu'il crée des collections par exemple) et du côté de la logique commerciale. Pour Marielle Macé, « instrument essentiel donc, notion explicative et critère de jugement, le genre sert tout à la fois l'identification, la description, l'évaluation, la canonisation, la taxinomie⁶⁰. » Elle développe ailleurs ses fonctions, ce qui permet de comprendre que le genre est actif sur plusieurs aspects de la littérature :

À ce geste taxinomique qui est leur destination ordinaire, s'ajoutent bien d'autres pratiques des genres [...]. Ils servent à écrire [...], à lire (pour qu'un roman fonctionne, il faut que ses lecteurs aient une compétence du genre afin de prendre acte du statut fictionnel de ses objets, fussent-ils empruntés au monde réel jusqu'à mener son auteur devant un tribunal), à interpréter [...], à évaluer [...], à penser [...], à agir ou à prendre sa place [...], à vivre même, tout au moins à prolonger l'œuvre dans le monde de l'expérience [...]. Les fonctions des genres sont

⁵⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁷ Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, cité par Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁸ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 77-78.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁰ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 26.

donc très vastes : esthétique, herméneutique, cognitive, affective, politique ... ils embrassent la totalité de l'expérience esthétique, dont ils désignent la part de généralité⁶¹.

Les genres n'ont pas forcément de réalité tangible, « ne sont pas d'abord des objets mais des supports d'opérations accomplies par les acteurs de la vie littéraire⁶² ». Ce sont des outils. Le genre est un « outil essentiel de la critique⁶³ » mais il peut par conséquent mener à des présupposés sur la lecture. C'est à la fois le principe de son fonctionnement et l'écueil que l'on peut rencontrer. Cette problématique est celle que l'on a vu avec la *fantasy* : elle est définie en grande partie par ses lieux communs qui permettent de la reconnaître mais les auteurs ne doivent pas en abuser.

Par définition général, le genre a tout de même une dimension relative. Le principe même de genre, qui est basé sur le langage, implique une nuance à laquelle on ne pense pas forcément immédiatement : si l'on change de langue, il est logique que les genres soient aussi différents. En effet, toutes les langues ne fonctionnent pas de la même façon et elles conditionnent donc d'une certaine manière le message. De plus, tous les pays ont des histoires littéraires et des cultures différentes et les genres y sont donc différents. On peut analyser le haïku japonais comme exemple flagrant des différences de genres entre la France et le Japon par exemple. C'est un poème très bref apparu au XVII^e siècle qui est basé sur le rythme et ne comporte pas de rimes, alors que les poèmes français de la même époque comme le sonnet accordent au contraire de l'importance aux rimes élaborées. Le contexte culturel n'est d'ailleurs pas du tout identique, le haïku célébrant la sensation, l'éphémère, selon une philosophie toute japonaise tandis que la période classique remet au goût du jour les artistes antique, pour établir des canons respectant l'ordre, l'équilibre et la raison. Il est donc très peu probable que la forme du haïku soit apparue en France par exemple, en raison des différences culturelles que celle-ci a avec le Japon. Il faut donc relativiser la notion de genre.

Outil ayant de multiples fonctions pour les différentes instances de la création et de la réception littéraire, le genre peut néanmoins être relativisé dans une certaine mesure, son universalité. Il faut en effet posséder la même base culturelle, sur laquelle repose le genre, pour pouvoir le comprendre et le reconnaître.

⁶¹ *Ibid.*, p. 14-15.

⁶² *Ibid.*, p. 15.

⁶³ *Ibid.*, p. 26.

2. Réflexions sur la *fantasy* en tant que genre littéraire

Comment peut-on à présent penser la *fantasy* en fonction de toutes les remarques faites précédemment sur le genre littéraire ? Ainsi qu'on l'a vu, étudier la *fantasy* se fait dans le cadre de la littérature non réaliste et on part du postulat qu'il n'est pas nécessaire de le rappeler. Alors que le système idéal des genres qui découle de critères n'est plus d'actualité, il faut étudier la *fantasy* comme un genre autonome autant dans ses spécificités que dans ses rapports aux autres genres. C'est ce que nous allons voir en étudiant différents aspects de sa condition générique. L'on essaiera de réfléchir en termes généraux mais aussi de manière empirique pour éviter « la circularité dans laquelle tombe nécessairement l'approche générique⁶⁴. » Pour initier la réflexion, on rappelle que la *fantasy* est un genre récent qui n'est absolument pas pris en compte dans les différents systèmes de genre anciens. Elle ne semble pas appartenir à un système (les paralittératures ne sont pas des systèmes de genre, ce sont des catégories complexes que nous verrons plus loin) mais elle entretient des rapports parfois très proches avec d'autres genres. Parmi les différents angles d'approche, on peut commencer avec les critères qui peuvent nous aider à définir la *fantasy*.

a. Comment l'étudier et quels sont les critères définitoires ?

Avant toute chose, il faut accepter que le présupposé « la *fantasy* est un genre » soit vrai. Étant donné que cela ne semble pas remis en cause en France et que le terme est toujours utilisé en tant que tel, nous allons tenir cela pour juste. On peut comparer la *fantasy* à la bande-dessinée prise en exemple par Marielle Macé pour expliquer le processus de reconnaissance d'un genre :

[...] il a fallu qu'elle devienne, dans le discours critique le plus répandu, « un genre à part entière », qu'elle soit pourvue de « sous-genres » *ad hoc* [...] et que s'établissent en son sein des relations de transfert et d'emprunts avec les genres littéraires contemporains les plus visibles⁶⁵.

Pour ce qui est des critères, on peut en distinguer deux sortes : les critères internes à l'œuvre, que Jean-Marie Schaeffer désigne comme des « traits textuels » et les critères externes, les « *index*⁶⁶ ». La *fantasy* est considérée comme une littérature de genre car elle est caractérisée par beaucoup de marqueurs externes du genre, pour

⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 174.

diverses fonctions. En général, les ouvrages de *fantasy* sont édités dans des collections dont tous les livres appartiennent à ce genre ou à la science-fiction. De plus, « les bruns et ocres⁶⁷ » ou verts ornent les couvertures, qui comportent une illustration plutôt qu'une photo ou un montage. La *fantasy* est d'ailleurs très souvent écrite en cycles, elle « consacre la domination du cycle⁶⁸ » avec la science-fiction, et ces marqueurs permettent une visualisation rapide pour se repérer facilement parmi cette grande quantité de livres. La mention « *fantasy* » fait souvent partie du paysage sur la couverture, tout simplement car c'est fréquemment le nom de la collection. C'est le cas d'*Elric des dragons* de Michael Moorcock, étiqueté « *fantasy* » dans la collection de ce nom chez l'éditeur Pocket. Des collections dédiées à la *fantasy* (parfois couplée avec la science-fiction) existent chez divers éditeurs comme Pocket ou Gallimard quand ce ne sont pas les maisons d'éditions qui sont spécialisées dans ce domaine comme Bragelonne, Nestiveqnen ou Mnémos. Le texte est donc toujours accompagné de divers marqueurs qui ont pour fonction de signaler au lecteur qu'il a bien un livre de *fantasy* entre les mains.

En ce qui concerne les critères internes à l'œuvre, c'est là que la tâche se complique. Bien que déterminer si un ouvrage appartient à la *fantasy* soit plutôt simple, il est difficile de dire *pourquoi*. Ce sont précisément ces critères qu'il manque dans les définitions qui en sont très souvent réduites aux thèmes que l'on trouve couramment dans la *fantasy* : de la magie, des créatures surnaturelles, le thème de la quête, la bataille du Bien contre le Mal ... Ces critères ne sont toutefois pas universels, on ne les retrouve pas tous dans toutes les œuvres et ils ne peuvent définir exclusivement la *fantasy* si on les prend un par un. On peut essayer alors de se tourner vers d'autres types de critères qui ne concernent plus les thèmes et la diégèse directement mais leur mode de représentation. Il faut introduire pour cela le concept de « mimésis formelle⁶⁹ » que l'on retrouve dans le lexique de Marielle Macé. Il s'agit de la représentation de genres sérieux dans la fiction, dont la feintise donne l'illusion au lecteur de la véracité de la forme représentée. Cette notion semble largement représentée dans la *fantasy*, car elle permet aux auteurs de mieux représenter leur monde imaginaire, de mieux le faire tenir pour vrai pendant la lecture, de donner une vérité et une cohérence de la fiction :

⁶⁷ Anne Besson, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁸ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2004, collection « CNRS Littérature », p. 32.

⁶⁹ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 237.

La conception du “monde fictionnel” de *fantasy* semble par essence impliquer, et tend donc à déclencher, la production d’un savoir participant de l’effet d’objectivation de l’univers. La subcréation à visée historique s’accompagne des outils de la description du monde, historiographie, cartographie, anthropologie, botanique, lexicologie ...⁷⁰

Il s’agit ici de la « xéno-encyclopédie⁷¹ » définie par Richard Saint-Gelais et citée à propos par Anne Besson.

Moult exemples peuvent étayer ces affirmations. Dans les ouvrages de *fantasy*, on trouve souvent le terme « chronique », autant dans les titres des œuvres qu’à l’intérieur. Une chronique est un « [r]écit dans lequel les faits sont enregistrés dans l’ordre chronologique⁷² », c’est un genre historique. Lorsque le mot « chronique » est mentionné dans le titre d’un ouvrage, comme les *Chroniques du monde émergé* de Licia Troisi, la désignation est un peu faussée car c’est bien évidemment un roman de *fantasy*. Néanmoins, lorsque le terme est utilisé de manière diégétique, son utilisation semble plus correcte : il y a couramment dans ces romans un petit passage en début de chapitre sorti tout droit des chroniques imaginaires inventées par l’auteur, comme si elles étaient écrites par un personnage de l’univers après les faits relatés. Ces passages respectent en général plutôt le genre de la chronique :

... et laissant son cousin Yyrkoon siéger sur le Trône de Rubis de Melniboné, laissant sa cousine Cymoril en pleurs et sans espoir de le voir jamais revenir, Elric prit la mer, quittant Imrryr, la Cité qui Rêve, en quête d’un but inconnu dans le monde des Jeunes Royaumes où les Melnibonéens étaient, au mieux, mal-aimés.

CHRONIQUE DE L’ÉPÉE NOIRE⁷³

L’exposition de faits dans l’ordre chronologique à la troisième personne, sans dialogue et sans incursion dans les sentiments et pensées des personnages laisse penser que ce type de passage se veut génériquement réaliste. On trouve ce type de « chronique » un peu plus développée dans *La Quête d’Ewilan* de Pierre Bottero. En effet, *Les Frontières de glace* et *L’Île du destin* commencent par un passage identique où un chroniqueur de l’Empire raconte aux étudiants les événements qui se sont déroulés dans les tomes précédents. On trouve également de courts passages en début de chapitre, qui sont semblables à ceux que l’on trouve dans *Le Cycle d’Elric* :

⁷⁰ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 147.

⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

⁷² Éditions Larousse, « chronique », dans *Dictionnaire de français Larousse*, [en ligne], (consulté le 17 mai 2017), disponible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/15835?q=chronique#15696>.

⁷³ Michael Moorcock, *Le Navigateur sur les mers du destin* [1988], traduit de l’anglais par George W. Barlow, dans *Le Cycle d’Elric*, Paris, Omnibus, 2006, collection « science-fiction », p. 313.

*Tous les enfants de Gwendalavir connaissent aujourd'hui la légende d'Ewilan Gil' Sayan.
Peu d'entre eux se doutent que la réalité fut encore plus belle !*

Doume Fil' Battis, chroniqueur de l'Empire⁷⁴

Une encyclopédie est aussi régulièrement citée, autre genre simulé par la *fantasy*, pour donner plus de poids à la réalité fictionnelle des créatures rencontrées dans les livres :

Enjôleuse d'Hulm : Plante carnivore aux larges feuilles vernissées. L'enjôleuse émet un chant qui attire irrésistiblement les insectes, lui permettant ainsi de les capturer avec ses vrilles préhensiles.

*Encyclopédie du Savoir et du Pouvoir*⁷⁵

Ajouté à cela, la carte du monde est presque systématique dans les romans de *fantasy* pour situer les événements qui s'y déroulent. On en trouve une dans *Le Seigneur des anneaux* de Tolkien, *La Quête d'Ewilan* de Pierre Bottero, *L'Héritage* de Christopher Paolini, *Mortilège* de Blake Charlton, *Les Chroniques du monde émergé* de Licia Troisi, *Le Trône de fer* de George R. R. Martin... Le statut fictionnel de la carte est plus compliqué à définir car elle est bien sûr créée dans la réalité par l'auteur ou un illustrateur, mais alors que son auteur n'est jamais précisé, on peut imaginer que c'est la transcription d'une carte réalisée par un personnage du monde fictionnel. Si l'on pense à la carte du *Seigneur des anneaux* de Tolkien par exemple, plusieurs indices vont dans ce sens. Dans l'appendice F « Des problèmes de traduction », on comprend en fait que les histoires racontées dans le « Livre Rouge » écrit par les personnages Bilbon et Frodon et plus tard par d'autres, ont été transmises au fil des âges jusqu'au narrateur du *Seigneur des anneaux*. Celui-ci nous explique avoir adapté la langue :

Pour présenter le contenu du Livre Rouge comme une Histoire accessible, de nos jours, à tout un chacun, il a fallu transposer – dans la mesure du possible – tout l'arrière-pays linguistique en termes actuels. [...] Le Parler Commun, langue des Hobbits et langue en laquelle est écrite leur Histoire, a été, cela va de soi, retraduit en anglais moderne⁷⁶.

Les sources des appendices sont donc censées être intradiégétiques, comme on peut le voir dans l'appendice A : « La section A III, *les Gens de Durin*, provient sans doute des récits de Gimli le Nain, qui demeura fort en amitié avec Peregrin et Meriadoc⁷⁷ » ou dans l'appendice III avec l'arbre généalogique de « La Lignée des Nains d'Erebor telle que

⁷⁴ Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan : L'île du destin* [2003], Paris, Rageot, 2006, p. 174.

⁷⁵ Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan : Les frontières de glace*, Paris, Rageot, 2006, p. 27.

⁷⁶ John R.R. Tolkien, *The Lord of The Rings*, Londres, Allen & Unwin, 1954-1955 ; *Le Seigneur des anneaux*, [1972-1986], Paris, Christian Bourgois, 1995, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, p. 1228.

⁷⁷ *Ibidem.*, p. 1103.

Gimli, le fils de Glóin, l'établit pour le Roi Elessar⁷⁸ ». La carte du *Seigneur des anneaux*⁷⁹ pourrait donc avoir été dessinée par un personnage de l'histoire sans qu'il en soit fait mention. Pour reconduire le propos sur l'idée de « mimésis formelle », on peut examiner d'autres genres présents dans l'œuvre de Tolkien : les chronologies ou encore les chansons, qui sont nombreuses. De plus, les « six appendices [du *Seigneur des anneaux*] constituent en effet des modèles d'une rigueur et d'une complétude presque aberrantes⁸⁰ ». On constate que la culture ainsi que les traditions sont mises en exergue dans la *fantasy* et tous les genres utilisés ou feintés dans les œuvres ainsi que les paratextes fictionnels servent à construire un monde. Tout est pensé pour que l'on s'immerge dans un monde imaginaire que l'on doit tenir pour vrai au moment de la lecture. Certains ouvrages comportent d'ailleurs chronologies et lexiques dans le paratexte pour compléter le savoir du lecteur sur le monde de l'œuvre. Tous les tomes de *Tara Duncan* de Sophie Audouin-Mamikonian incluent un « Petit lexique d'AutreMonde⁸¹ » puis un « Lexique détaillé d'AutreMonde (Et d'ailleurs)⁸² », qui présente l'univers fictionnel du roman qui existe parallèlement à la Terre. L'une des œuvres les plus abouties en termes de création de monde s'avère être *Le Silmarillion*, qui couvre l'histoire d'Arda, la Terre, sur plus d'une centaine de siècles. En termes de genre, *Le Silmarillion* peut être classé dans la *fantasy* mais il appartient plus au genre du mythe qu'à celui du roman. Cette histoire est une genèse littéraire à notre monde, et non pas un monde parallèle comme on pourrait d'abord le penser, Tolkien ayant voulu créer sa propre mythologie. C'est ce qu'il appelle « mythopoeïa », la création consciente d'une mythologie à travers la littérature. D'après Vincent Ferré, c'est « l'art poétique de Tolkien, qui célèbre la valeur des mythes⁸³ ».

On voit donc que le concept de « mimésis formelle » est au service de la création imaginaire complète dans la *fantasy*. La volonté de créer un monde peut-elle être alors considérée comme un critère définitoire de la *fantasy* ? « Ces annexes ou appendices [...] sont pleinement sentis aujourd'hui comme des marqueurs génériques – c'est, là encore, surtout vrai des sous-genres centraux de la *fantasy* néo-médiévale⁸⁴ ». Cette hypothèse se situerait plutôt au niveau de la généricité auctoriale. Toutefois, même si beaucoup

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1155.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁰ Anne Besson, *La fantasy, op. cit.*, p. 147.

⁸¹ Sophie Audouin-Mamikonian, *Tara Duncan : Les sortceliers* [2003], Paris, Pocket Jeunesse, 2007, p. 535.

⁸² Sophie Audouin-Mamikonian, *Tara Duncan : Le sceptre maudit*, Paris, Flammarion, 2005, p. 387.

⁸³ Vincent Ferré, *Lire J.R.R. Tolkien*, Paris, Pocket, 2014, collection « SCIENCE-FICTION », p. 193.

⁸⁴ Anne Besson, *La fantasy, op. cit.*, p. 147.

d'auteurs peuvent se revendiquer de cette volonté, ce n'est pas exclusif à la *fantasy*. Des univers sont aussi développés dans la science-fiction ou encore l'utopie. Dans le but de trouver d'autres traits qui définissent ce genre, on peut se tourner vers la parodie, « qui a sans doute joué un rôle déterminant comme étape intermédiaire imposant un recul critique, un regard goguenard sur ce que pouvait avoir d'empruntée la majesté affichée des hypotextes épiques et mythiques⁸⁵. » En effet, le retour sur soi-même fait partie intégrante de la *fantasy*. La parodie grossit les traits génériques, mais surtout pour détourner des « clichés⁸⁶ », qui sont déjà le moyen le plus courant pour la définir.

On peut trouver d'autres critères avec l'aide des typologies de Jean-Marie Schaeffer, l'une sur les différents aspects de l'acte communicationnel, l'autre sur les catégories de genres. Si l'on regarde la première, on constate deux catégories de critères : le « cadre communicationnel » et la « réalisation⁸⁷ » de l'acte discursif. Cela va nous permettre d'étudier le genre. Au niveau de l'énonciation par exemple, la narration est souvent à la première ou à la troisième personne du singulier et n'a donc pas de lien avec la réalité. Le destinataire est au contraire une personne réelle qui fait partie du public de l'œuvre et elle peut être un destinataire indirect qui ne fait pas partie du public visé. Dans le cas de la *fantasy*, le public visé est celui qui en lit, car elle fait partie des littératures de genre. Lorsqu'une nouvelle œuvre est publiée, elle fait face à l'horizon d'attente des lecteurs défini par Jauss, qui est assez important car ceux-ci doivent retrouver dans l'œuvre le sentiment de lire de la *fantasy*. L'effet sur le lecteur est l'un des critères les plus insaisissables mais aussi des plus importants, auquel Jacques Baudou tente de répondre :

[...] le texte de *fantasy* doit provoquer chez le lecteur, selon J. R. R. Tolkien lui-même, *awe and wonder*, effroi et émerveillement. [...] [L]a *fantasy* joue sur une gamme d'émotions bien plus étendue que celles suscitées par le fantastique ou l'horreur⁸⁸.

Cela laisse donc tout de même une place à l'innovation car le genre n'est pas prescriptif.

Finalement, on peut dresser une liste de critères établie de manière empirique, ce qui est un compromis entre l'absence de définition et la théorie générique pure. Il est possible de tirer des remarques génériques du corpus effectivement étiqueté comme *fantasy*. Les traits de contenu, au niveau sémantique, frappent tout d'abord le lecteur et

⁸⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁷ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 116.

⁸⁸ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 8.

sont la base de la plupart des définitions. La fiction est poussée à un très haut degré qui enjoint le lecteur à effectuer la suspension momentanée de l'incrédulité. Néanmoins, on reste dans une moindre mesure par rapport au merveilleux utilisé dans les contes ou les fables avec un aspect allégorique. Si l'on se penche sur l'histoire de la *fantasy* avec le discours d'Alastair Fowler en tête, on peut trouver d'intéressantes remarques sur l'apparition de nouveaux genres. Pour lui, « l'invention thématique semble caractériser la plupart des nouveaux mouvements littéraires » et il ajoute que « peut-être est-ce parce qu'ils impliquent un passage de l'intérêt pour la forme à l'intérêt pour le contenu⁸⁹. » L'un de ses concepts peut-être particulièrement important pour l'analyse de la *fantasy*. Il s'agit de ce qu'il appelle l'« agrégation », et qui est la création d'un nouveau genre par cumulation de récits qu'il illustre avec l'exemple du *Décameron* de Boccace. La *fantasy* ne fonctionne pas de cette manière mais elle fait partie des « littératures de l'imaginaire, ou non-mimétiques, où la forme cyclique connaît un très important développement⁹⁰. » L'utilisation du cycle pourrait-elle devenir un critère de définition de la *fantasy* ? Là encore, alors que majoritairement présent, ce critère ne représente pas l'ensemble des œuvres.

La fonction de la *fantasy* et son effet sur le lecteur sont aussi importants : pourquoi en lit-on ? L'argument de la lecture comme évasion et comme voyage semble s'imposer comme réponse car la recherche de certains traits génériques connus du public comme caractéristiques de la *fantasy* peut varier selon les envies des lecteurs. Il y a comme pour tout genre littéraire un horizon d'attente constitué des codes du genre, des œuvres en lien à celle qui est lue, de l'environnement du lecteur, de la réputation de l'œuvre, etc. Chaque lecteur possède son propre horizon d'attente. Pour Isabelle Cani, la fonction accordée à la *fantasy* est encore plus strictement définie. « La Fantasy tire alors toute sa valeur paradoxale du fait de ne servir à rien, d'être bien, à tous points de vue, une diversion⁹¹ » écrit-elle à propos de *The Goblin Reservation* de Clifford D. Simak, un roman hybride entre science-fiction et *fantasy*. Cette dernière cède la place à sa jumelle technologique dans le roman en ce qui concerne la vérité, d'où l'explication d'Isabelle

⁸⁹ Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, cité par Marielle Macé, *op. cit.* p. 164-165.

⁹⁰ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, *op. cit.*, p. 42.

⁹¹ Isabelle Cani, *op. cit.*, p. 107.

Cani. Pour la chercheuse, la *fantasy* est affaire de divertissement mais « rien [n'est] plus nécessaire que le loisir, la détente, le divertissement, et la Fantasy avec eux⁹². »

Si l'on veut affiner la recherche de critères, on peut examiner les sous-genres de la *fantasy* qui sont soulignés par des registres, comme le registre épique pour la *high fantasy* ou le registre comique pour la *light fantasy* par exemple. Pour terminer l'examen empirique du genre, très tourné vers le contenu, on remarque que celui-ci permet de porter le genre sur d'autres supports. On sait que la *fantasy* est transmédiatique et selon Marguerite de Navarre : « Un genre littéraire peut venir du dehors de la littérature⁹³. » Elle est née à travers la littérature mais influence et est influencée par d'autres domaines comme le cinéma, les jeux vidéo ou les jeux de rôle :

L'homogénéité des deux supports – les jeux ressemblent aux livres, mais vice-versa les livres ressemblent tout autant aux jeux – n'a cessé de se renforcer, au fil d'aller-retours incessants des créateurs entre leurs possibles respectifs [...]. Elle est marquée non seulement par un foisonnant processus d'adaptations respectives [...], mais encore par une indistinction notable des acteurs des deux domaines⁹⁴.

Plus qu'un critère définitoire de la *fantasy* en général, cet aspect est constitutif de la *fantasy* littéraire.

Tous ces critères ne peuvent cependant pas être posés avec une certitude absolue. Si l'on essaye de situer la *fantasy* dans le tableau des catégories de genre, la section « classe généalogique⁹⁵ » qui fonctionne sur les relations hypertextuelles semble la plus appropriée car la classe analogique « est purement lectoriale⁹⁶ ». On peut confirmer l'intertextualité par le simple fait que les auteurs de *fantasy* (et de science-fiction) en sont tout d'abord des lecteurs : « les lecteurs peuvent devenir auteurs, critiques, editors à leur niveau, avant de rejoindre éventuellement la grande diffusion : Asimov, mais aussi Bradbury, Ellison, Moorcock, sont issus de cette culture du "fandom"⁹⁷. » Les critères définitoires de la *fantasy* peuvent donc être établis s'il n'existe pas d'œuvre étant un contre-exemple. En effet, l'écart dans la classe généalogique est indiqué comme une « transformation⁹⁸ » et c'est effectivement le phénomène que l'on observe dans la

⁹² Isabelle Cani, *op. cit.*, p. 108.

⁹³ Marguerite de Navarre, *Heptaméron* [1559], Première journée, Sixième nouvelle, Paris, GF-Flammarion, 1982, p. 76-79, cité par Marielle Macé, *op. cit.*, p. 167.

⁹⁴ Anne Besson, *La fantasy*, p. 139-140.

⁹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 181.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁸ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 181.

fantasy : les œuvres un peu différentes modifient le genre, redéfinissent un peu la frontière. C'est l'une des principales difficultés de la *fantasy*.

b. Comment appliquer la théorie littéraire à ce genre mouvant ?

Divers autres problèmes peuvent être abordés dans la réflexion sur le genre. Ce ne sont pas des aspects accessoires mais des pistes plus larges que la théorie littéraire pure. En effet, il faut étudier un genre dans son contexte.

Pour commencer cette analyse de la *fantasy*, on peut regarder du côté de ses liens aux autres genres. Il est difficile de mener une étude sur un genre sans l'évaluer dans son contexte d'existence. Au lieu de penser d'abord aux genres voisins de la *fantasy* comme la science-fiction ou le fantastique que nous verrons plus tard, on peut d'abord remarquer l'importance primordiale du genre majeur qui traverse la *fantasy* : le roman. De nos jours, la plupart des œuvres de *fantasy* dans la littérature sont en effet des romans, à l'exception de quelques nouvelles rédigées pour des magazines spécialisés ou des festivals littéraires : des nouvelles sont rédigées tous les ans autour d'un thème pour le festival des Imaginales par exemple, mais cela reste rare. Le roman, ce grand majoritaire, est donc une sorte de « supra-genre » qui englobe la *fantasy*, ou qui la traverse, tout simplement. Deux genres ne sont donc pas incompatibles, surtout s'ils ne s'expriment pas sur le même plan de l'œuvre. La *fantasy* se retrouve également dans les bandes dessinées, les jeux vidéo ou même les illustrations mais les analyser sortirait alors du cadre du genre littéraire, auquel on souhaite se cantonner pour l'instant. Au-delà de la possibilité de cohabitation, il faut penser à la *fantasy* comme un élément en concurrence dans la « survie des genres » définie par Ferdinand Brunetière. On a déjà constaté par exemple « la disparition du modèle épique devant le modèle romanesque "mieux adapté" au climat épistémologique de son temps⁹⁹ ». La *fantasy* n'est en effet pas immuable, et alors qu'elle a supplanté l'horreur ainsi que la science-fiction en termes de popularité, il se pourrait très bien qu'elle-même soit dépassée par un genre nouveau. Tout cela est fortement lié au marché de la demande et donc à l'influence lectorale.

Deuxièmement, la question de la traduction et du déplacement géographique, abordée par Jean-Marie Schaeffer, peut aussi être posée pour la *fantasy*. Comme on l'a vu précédemment, la *fantasy* n'est pas reconnue de manière identique dans tous les pays et

⁹⁹ Marielle Macé, *op. cit.*, p.31.

certaines genres ou traits de genre pertinents dans certains pays ne le sont pas dans d'autres :

(Lorsque nous qualifions *Les Mille et Une Nuits* de conte oriental, c'est par rapport à nos propres constellations génériques que nous l'identifions comme tel et non par rapport à celles de sa culture d'origine :) pour un Arabe, *Les Mille et Une Nuits* ne font bien entendu pas partie du genre *conte oriental* tout simplement parce qu'un tel regroupement générique, connotant le caractère exotique des contes, n'aurait aucun sens pour lui¹⁰⁰.

Dans le cas de la *fantasy*, la traduction n'affecte pas le genre de l'acte discursif au niveau des traits syntaxiques car ceux-ci ne semblent pas entrer dans sa composition. Le changement que produit la traduction se situe au niveau du passage de l'œuvre d'un pays à un autre, d'un système générique à un autre. Comment se comporte le genre si l'on commence à agrandir son corpus ? « Y a-t-il une spécificité de la *fantasy* française¹⁰¹ ? » se demande Anne Besson. Si l'on pense la *fantasy* comme genre littéraire global, on peut affirmer qu'elle existe en Europe et en Amérique du Nord : nous avons déjà passé en revue la *fantasy* anglo-saxonne et américaine, nous savons bien sûr qu'elle existe en France et divers exemples permettent d'affirmer qu'elle a sa place sur le continent européen. En effet, la série des *Cœur d'encre*, *Sang d'encre*, *Mort d'encre* de Cornelia Funke est allemande, les *Chroniques du monde émergé* de Licia Troisi sont publiées à l'origine en Italie et *La Saga du Sorcier* a été écrite par Andrzej Sapkowski, un écrivain polonais. Si la *fantasy* existe ailleurs, il faut alors voir si elle est considérée comme telle et étudier son rapport aux autres genres. En Amérique du Sud par exemple, le réalisme magique occupe une part très importante de la littérature et si l'on veut réfléchir à la *fantasy* dans ce contexte, il ne faut pas le négliger. Si l'on choisit par exemple *Le Dragon Griaule* de Lucius Shepard, recueil de nouvelles se déroulant dans un pays imaginaire d'Amérique du Sud, on s'aperçoit qu'il est habituellement classé en *fantasy*. Sachant que son auteur a vécu en Amérique centrale, on est pourtant tenté de classer plutôt *Le Dragon Griaule* et sa suite *Le Calice du Dragon* dans le réalisme magique, car ils en possèdent les traits : dans un univers qui se veut réaliste, qui représente une société « pré-industrielle » d'Amérique du Sud, un seul élément surnaturel (le dragon) existe mais est accepté par tous comme faisant partie du paysage :

À vingt-six ans, Richard Rosacher, tout juste titulaire d'un doctorat en médecine (ce qu'il ne s'empressait guère de faire savoir, son diplôme traînant dans sa chambre sous un tas de linge

¹⁰⁰ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 145.

¹⁰¹ Anne Besson, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 54.

sale), était investi d'une détermination propre aux hommes deux fois plus âgés que lui et infiniment plus accomplis. Depuis sa plus tendre enfance, il était fasciné par le dragon Griaule, cette créature d'une mille de long, paralysée des millénaires auparavant par le charme d'un sorcier, autour de laquelle s'était agglutinée la ville de Teocinte ; à l'approche de sa majorité, cette fascination s'était raffinée en forme obsessionnelle de curiosité scientifique¹⁰².

Selon notre point de vue sur la littérature, européen ou sud-américain, on peut finalement classer ces nouvelles dans l'un ou l'autre genre. On peut aller plus loin et regarder du côté du Japon, où la *fantasy* semble être présente dans les formes hautement populaires que sont les anime et les mangas, mais plutôt sous une forme de registre ou de thème et non de genre complet. En effet, le manga est déjà un genre très codé avec une multitude de sous-genres souvent définis par le public visé. Le thème s'ajoute à cela et la *fantasy* est donc plutôt une coloration qui se superpose à toutes ces catégories, qu'un genre à proprement parler. Les romans de *fantasy* japonais existent ; *Guin Saga* de Kaoru Kurimoto et *Les Chroniques de la guerre de Lodoss* de Ryō Mizuno en font partie mais ils sont assez minoritaires dans leur genre, et l'ouvrage de Mizuno est publié en France conjointement par Calmann-Lévy et Kazé, une maison d'édition de mangas. Ces faits confirment l'aspect mouvant du genre, ici celui de la *fantasy*.

Selon cette mouvance, les genres ne sont pas des éléments qui se fixent définitivement, ce sont des entités que divers facteurs peuvent modifier. Après le déplacement spatial du genre, on peut penser alors au déplacement temporel.

Si les œuvres de *fantasy* avaient été écrites à l'époque du Moyen-Âge, le genre aurait sans doute été considéré différemment. Ce que nous percevons comme de la fiction totale par exemple aurait pu être vu comme un récit surnaturel ou même possible. De plus, nos conventions sociales et nos références sont très différentes car notre univers culturel l'est également. Ce que nous appelons *fantasy* n'a donc pu logiquement se développer en tant que telle qu'à notre époque, dans le cadre où on la pense comme telle. C'est pour cela qu'il ne faut pas immédiatement se fier à une « dynamique rétroactive¹⁰³ » dans le cas qui nous intéresse car les traits génériques qui nous permettent de l'identifier n'ont pas toujours été pertinents. Il existe une conscience de la *fantasy* qui nous permet d'affirmer qu'elle existe et cela ne pouvait donc se faire à une époque où elle n'existait pas dans le paysage littéraire. Il est vrai que cela implique un

¹⁰² Lucius Shepard, *Le Calice du Dragon (Beautiful Blood)*, Saint-Mammès, Le Béliar', 2013, collection « Kvasar », traduit de l'anglais par Jean-Daniel Brèque, p. 23.

¹⁰³ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p.143.

certain retour en arrière, un constat comme le faisait Boileau pour la tragédie classique. Cependant, ce constat ne revient pas très loin en arrière et la *fantasy* est identifiée comme genre littéraire actif, toujours écrit, lu et critiqué à notre époque. Il est possible, bien sûr, que des modifications soient en cours. Si l'on se reporte à l'historique du genre, on voit déjà que la *fantasy* a évolué en un peu plus d'un siècle. Des innovations sont apparues au fur et à mesure, comme le déroulement de l'histoire dans un monde totalement séparé du nôtre, le développement d'un paratexte fictionnel complet ou l'écriture de parodies. Le traitement de certaines créatures a aussi évolué par exemple : les dragons qui sont des antagonistes effrayants chez Tolkien comme Ancalagon ou Smaug, deviennent des partenaires dans *L'Héritage* de Christopher Paolini ou *Les Chroniques du monde émergé* de Licia Troisi, voire même des humanoïdes dans *Tara Duncan* de Sophie Audouin-Mamikonian ou des concepts dans *Mortilège* de Blake Charlton. L'évolution du genre peut s'expliquer avec la péremption déjà actuelle de certains *topoi*.

Les innovations que l'on vient de voir ont modifié le genre, ils en ont ouvert une nouvelle section. Bien que ce qui se faisait en *fantasy* soit différent jusqu'alors, on a tout de même considéré cela comme faisant partie du genre et celui-ci s'est transformé. Il va peut-être encore totalement se modifier avec le temps car le corpus grandit encore et encore, « toute transformation n'est pas une subversion¹⁰⁴. » La relation de l'œuvre au genre n'est donc pas seulement une relation d'exemplification, c'est aussi une transformation. On peut tout de même poser la question de l'existence d'un canon qui constituerait une référence pour les œuvres de *fantasy*, à défaut de modèle. En évoquant cela, on ne peut bien évidemment s'empêcher de penser à l'œuvre de Tolkien qui a bouleversé le genre, inspiré des dizaines d'auteurs qui ont repris les motifs du *Seigneur des anneaux*. La place des elfes par exemple, a beaucoup évolué avec Tolkien ; ils ont pris beaucoup d'importance et sont désormais représentés comme un peuple équivalent des humains ou des nains, avec une culture propre, des traditions et une importance politique. Le virage se note dans l'œuvre même de Tolkien où les elfes sont encore des créatures mystérieuses dans *Le Hobbit*, rencontrées par Bilbo lors d'un repas « fabuleux » qui disparaît « comme par magie¹⁰⁵ » alors qu'ils sont de dignes diplomates lors du Conseil d'Elrond dans *Le Seigneur des anneaux*. Même dans un roman destiné à la

¹⁰⁴ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁵ John R. R. Tolkien, *The Hobbit*, Londres, Allen & Unwin, 1937 ; *Le Hobbit* [1969], Paris, Christian Bourgois, 2013, traduit de l'anglais par Daniel Lauzon, p. 160.

jeunesse comme *Ileana* d'Isabelle Meyer, les elfes sont de redoutables créatures manipulant la génétique. On apprend ainsi qu'ils ont créé les humains et les fées à partir d'« éprouvettes¹⁰⁶ ». Ce genre de vision tranche donc beaucoup avec les elfes désignés comme « petit peuple » dans les histoires du début du XX^e siècle. Le concept de « subcréation » (création à l'intérieur de notre monde), que Tolkien a développé et exemplifié en créant un monde complet a aussi inspiré nombre d'auteurs de *fantasy* comme on l'a vu à travers de nombreux exemples de paratexte. C. S. Lewis, auteur du *Monde de Narnia*, est également cité comme personnalité inspirante dans l'univers de la *fantasy*, car « son étude nous permet de retrouver la lignée de la *fantasy* pour la jeunesse¹⁰⁷ ». Les « classiques de la *fantasy*¹⁰⁸ » sont établis dans les anthologies de Lin Carter selon Jacques Baudou et on constate que ce sont des auteurs britanniques et américains qui ont écrit du milieu du XIX^e siècle au milieu du suivant. Les auteurs anglophones remplissent donc les rôles d'inspiration et forment le canon du genre, ce qui serait le plus proche du centre dans le « fuzzy set » d'Attebery. La *fantasy* française se situe alors plutôt du côté de l'exemplification et de l'innovation mais on peut ne voir cela que comme des tendances générales.

Enfin, il est utile de se pencher sur l'importance de l'intertextualité dans le cadre de notre étude car elle est inhérente à la littérature de genre, dont la *fantasy* fait partie. Ainsi qu'on peut s'en douter, « de nombreux textes se rattachent plus directement à l'héritage de Tolkien, en lui empruntant thèmes et personnages¹⁰⁹ ». Hypertexte le plus important de toute la *fantasy*, *Le Seigneur des anneaux* n'en est pas moins lui aussi un hypotexte. En effet,

les dates de parution le disent assez, Morris précède Tolkien (né en 1892) d'une génération, tandis que la lecture des romans confirme que le second s'est inspiré de la nouvelle *fantasy* promue par le premier. Le style hiératique et l'inspiration du Nord médiéval, mais aussi plus précisément le destin, qui se confond mystérieusement avec l'appel de l'aventure pour arracher le héros à sa confortable existence, la quête comme voyage aux multiples étapes et la découverte de mondes enchantés – jusqu'à des noms, le maléfique Gandolf et le cheval Silverfax de *The Well* annonçant le Gandalf monté sur Shadowfax du *Seigneur des anneaux* : autant d'éléments d'une proximité que ne niait nullement Tolkien¹¹⁰.

¹⁰⁶ Isabelle Meyer, *Ileana : La cinquième pierre*, Clichy, Éditions du Jasmin, 2010, p. 39.

¹⁰⁷ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 105.

¹⁰⁸ Jacques Baudou, *La fantasy*, op. cit., p. 51.

¹⁰⁹ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 90.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

Cette reprise d'éléments est assez courante et banalisée car une œuvre doit entrer dans l'horizon d'attente du lecteur en tant que *fantasy*. Pour faire partie de ce genre, il faut logiquement correspondre au moins à un minimum de critères et donc reprendre certains motifs ou thèmes. Comme on l'a vu précédemment, les auteurs sont aussi des lecteurs et la pratique de la reprise leur permet de construire leur propre univers et de se situer dans le champ de la *fantasy*. Cette influence induit parfois des conséquences négatives, comme une trop grande répétition des motifs qui peut ennuyer le lecteur ou l'impression de clichés sans innovation. L'intertextualité est l'apanage des paralittératures car des attentes fortes pèsent sur ces genres qui ont une dimension commerciale importante. La *fantasy* fait partie de cette catégorie en tant que genre affirmé à l'époque où la littérature connaît un certain refus des genres. La position actuelle des critiques littéraires est en effet plutôt contre le genre si l'on suit cette affirmation de Tzvetan Todorov :

il n'y a aujourd'hui aucun intermédiaire entre l'œuvre particulière et singulière, et la littérature entière, genre ultime ; il n'y en a pas, car l'évolution de la littérature moderne consiste précisément à faire de chaque œuvre une interrogation sur l'être même de la littérature¹¹¹.

Maurice Blanchot, romancier et critique littéraire du XX^e siècle, tient un discours semblable :

Seule importe l'œuvre [...]. Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques [...]. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre¹¹².

Face à ces propos, on comprend que la littérature de genre soit écartée du reste de la littérature. Celle-ci aurait pour essence même « d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise¹¹³ ». La littérature de genre codifiée et utilisant des motifs récurrents ressemblerait donc plutôt à de l'artisanat qu'à de l'art : « [Les littératures de genre] leur semblaient procéder d'une esthétique du non-élaboré, de l'informe, du répétitif, associés au "mécanique", au "fabriqué"¹¹⁴. » Pourtant, la *fantasy* est une littérature difficile à définir parce qu'elle est vaste, qu'elle est sans cesse renouvelée et que la nouveauté doit être apportée au lecteur sous peine de ne pas être intéressante. L'aspect « littérature de genre » fait partie

¹¹¹ Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 44, cité par Marielle Macé, *op. cit.*, p. 212.

¹¹² *Ibid.*, p. 212-213.

¹¹³ *Ibid.*, p. 213.

¹¹⁴ Alain-Michel Boyer, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, collection « 128 », p.26-27.

intégrante de ce genre et ne doit pas être oublié si on l'étudie. Cela permet d'expliquer la forte intertextualité ainsi que l'aspect communautaire qui existe autour du genre.

L'introduction de la notion de littérature de genre dans notre réflexion nous amène à la partie suivante consacrée aux paralittératures dont la *fantasy* fait partie.

3. Les paralittératures

a. Définition

La *fantasy* fait partie des littératures de genre depuis le XX^e siècle car la conformation à certains traits génériques pour correspondre à l'horizon d'attente est devenu un critère secondaire dans la littérature : « la convenance générique est apparemment devenue un trait de la paralittérature et l'on valorise les œuvres qui échappent aux genres¹¹⁵. » Autrement appelées « paralittératures », les littératures de genre semblent donc en marge du reste de la littérature et dévalorisées à cause de leur appartenance trop visible. Alain-Michel Boyer nous fait part de sa définition des paralittératures dans une étude du même nom : c'est « l'ensemble des livres de fiction dont la diffusion est massive, et que le discours critique, le plus fréquemment, ne considère pas, ou pas encore, comme appartenant à la littérature¹¹⁶ ». On note une nuance positive dans les termes « pas encore », d'autant plus que cela constitue,

par la quantité de textes publiés, l'un des phénomènes les plus significatifs de notre époque, [et que] toute cette partie de la production imprimée témoigne que les instances culturelles (université, manuels, critiques) ne s'occupent pas, le plus souvent, de *toute* la littérature¹¹⁷.

Nous pouvons ajouter toutefois que les choses se sont modifiées depuis la parution de ce livre pour la *fantasy* : des travaux universitaires ont été effectués, notamment par Anne Besson.

Pour en revenir aux paralittératures, il faut savoir qu'elles sont d'abord définies par une logique commerciale :

[...] le livre paralittéraire s'impose dans un champ de consommation donné et dépend d'un marché segmenté. Vérité première : un roman de Le Clézio ou Modiano est publié avec la simple mention "roman", alors que les récits paralittéraires sont *marqués* par les genres dont ils relèvent¹¹⁸.

¹¹⁵ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁶ Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 7-8.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 45-46.

Le livre de genre est donc marqué, reconnaissable pour le consommateur qui a l'habitude, « d'où l'importance, qui peut sembler *a priori* secondaire et purement artificielle, de l'apparence des livres dans le rapport aux lecteurs¹¹⁹. » Il existe dans les paralittératures une sorte de pacte entre l'auteur et le lecteur car ce dernier doit y retrouver ce qu'il cherche, et cela se manifeste dans le paratexte et les divers signaux paratextuels du livre. Alain-Michel Boyer effectue un inventaire de ces marqueurs : les collections, la couverture qui comporte plusieurs indices, le titre et le texte de quatrième de couverture sont des « signes de "fiabilité" [...] grâce à [qui] le contrat se *manifeste* le plus directement¹²⁰. » Un exemple intéressant est relevé par Adam Roberts dans la troisième édition du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole :

Que le sous-titre soit imprimé dans une police un peu plus grande que le titre n'est pas inhabituel pour les romans du XVIII^e siècle ; bien que cela tend bien sûr à faire ressortir ce qui deviendra plus tard la qualité générique¹²¹.

Le sous-titre en question indique « Une histoire gothique » en anglais au niveau du premier tiers de la page, l'endroit où les yeux du lecteur sont les plus susceptibles de se poser lorsqu'il ouvre le livre. Face à toutes ces mesures prises à destination du lectorat, on comprend l'importance majeure de celui-ci dans le fonctionnement des paralittératures.

Si l'on tente de résumer simplement ce que sont les paralittératures, on peut avancer qu'elles misent sur les genres alors même qu'ils sont abandonnés par la littérature instituée. De plus, elles entretiennent des liens avec la littérature orale car

presque tous les commentateurs de la tradition orale et des paralittératures [...] s'accordent pour reconnaître le rôle déterminant, dans l'une comme dans l'autre, des éléments invariants, structuraux, des mécanismes de redondance, de renchérissement : reprise de procédés, de lieux, de situations dramatiques, de personnages ; effets d'allongement (cycles folkloriques ou séries paralittéraires, continuations) [...] qui ont pour dessein de produire un sentiment de familiarité¹²².

Ces répétitions sont justement le point sensible des paralittératures, dont les romans « sont accusés de ressassement, de pauvreté d'invention, et ces traits d'écriture, ces choix formels, sont considérés de facto comme la conséquence d'une incapacité

¹¹⁹ *Ibid.* p. 46.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹²¹ Adam Roberts, *op. cit.*, p. 23, je traduis : « That the subtitle is printed in a slightly larger font than the title is not unusual for eighteenth-century novels; although of course it tends to draw out what would later become the generic quality ».

¹²² Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 76.

grammaticale ou d'une défaillance narrative des auteurs¹²³ ». C'est pourtant l'une des qualités des paralittératures, ce qui est attendu d'elles par le lecteur :

la répétition, sous toutes ses formes, est, dans la tradition orale comme dans les paralittératures, une marque générique, un mécanisme formel attendu par le public, c'est-à-dire un élément fondamental du contrat de lecture, fondé sur le jeu du semblable et de la variation¹²⁴.

La répétition est valorisée dans la littérature de genre car cela entre dans le contrat implicite fait avec le lecteur. Les codes doivent être respectés et retrouvés même si l'œuvre est originale. La répétition n'est bien sûr pas la seule ligne directrice dans les paralittératures. Le principe de variation est aussi appliqué et l'on aboutit à « un jeu d'équilibre entre répétition et variation¹²⁵ ».

Les paralittératures, parce qu'elles sont commerciales et jouent de la répétition, sont mal considérées par les institutions. Daniel Couégnas, auteur d'un ouvrage plus ancien sur les paralittératures, résume alors cette attitude en une formule qu'il juge lui-même au trait un peu forcé : « *La paralittérature existe (hélas !) : oublions-la*¹²⁶. »

b. Les paralittératures comme « outils »

La vision d'Alain-Michel Boyer des paralittératures dépasse bien évidemment le constat de la répétition. Selon lui, ce sont de véritables outils pour penser la littérature :

[...] le terme "paralittérature" doit être considéré comme un instrument d'analyse, un outil qui a pour objet de saper les certitudes des instances de consécration : une *notion limite* qui peut susciter un nouveau type de raisonnement sur la création ; et enfin comme ce que l'on pourrait appeler un *concept opératoire*, grâce auquel, sans que l'on puisse se satisfaire de la dichotomie littéraire/non littéraire, et sans qu'elle puisse surtout refléter une distribution sociale des cultures, il devient possible d'interroger deux ensembles l'un par l'autre¹²⁷.

Ce concept permet donc de réfléchir grâce à ses limites à la littérature et à l'ensemble extérieur « non littéraire » dans un questionnement réciproque. Pour lui, les paralittératures ne font donc pas partie de la littérature et doivent être étudiées autrement, selon leurs particularités. C'est effectivement dans ce sens que l'on tentera d'examiner la *fantasy*, par ses spécificités. On note par la suite que dans toutes les autres occurrences du terme « paralittérature », Alain-Michel Boyer utilise le terme au pluriel,

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 76-77.

¹²⁵ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit., p. 16.

¹²⁶ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, collection « Poétique », p. 17.

¹²⁷ Alain-Michel Boyer, op. cit., p. 15.

ce qui montre un refus de l'amalgame de toutes les littératures écartées du courant principal.

En reprenant l'argument de la ressemblance entre les paralittératures et la littérature orale, Alain-Michel Boyer qualifie la prose d'Alexandre Dumas d'« oralité souvent feinte, mais qui, en mimant les conteurs, semble se libérer de la graphie pour communiquer au lecteur une jouissance à narrer¹²⁸ ». Le lien entre les deux est donc indéniable et on peut l'amener jusqu'à la *fantasy* qui tente parfois de mimer contes et légendes pour mieux s'y inscrire ; le meilleur exemple en étant toujours l'œuvre de Tolkien.

Pour conclure, la *fantasy* fait bien partie des paralittératures : avec une dimension commerciale et peu étudiée, elle fait cependant partie du paysage littéraire et le questionnement générique qui y est lié nous ramène à des questions sur la littérature elle-même, ce qui en fait bien un outil pour tenter de comprendre cette dernière sous un nouvel angle.

c. Les particularités de la *fantasy* en font une littérature « générique » et non pas « générale »

Les paralittératures, comme on l'a vu, se prêtent bien au jeu des genres :

[C'est] un terrain privilégié pour observer ce que l'on pourrait appeler, avec Gérard Genette, le *plaisir générique* [...] : plus que d'autres, le plaisir de la lecture des romans policiers, des romans sentimentaux, des récits d'anticipation repose sur des mécanismes de reconnaissance, le comblement de certaines attentes et le respect de certaines lois. La convenance y est telle qu'elle donne parfois le sentiment de l'autoparodie, que Gérard Genette appelle le "passage au second degré"¹²⁹.

On touche ici à un paradoxe de la catégorie : alors que la convenance au genre doit être respectée, il faut aussi la dépasser. La répétition pure semble caractériser positivement plutôt les séries que les cycles comme on l'apprend dans *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre* d'Anne Besson¹³⁰. La *fantasy* est donc difficile à définir car les nouvelles œuvres doivent sans cesse renouveler leur rapport au genre sous peine de tomber dans de la répétition pure qui pourrait être ennuyeuse pour le lecteur. L'analyse morphologique de Vladimir Propp pourrait être alors appliquée à la *fantasy*.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁹ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 148-149.

¹³⁰ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, *op. cit.*, p. 40.

Cette méthode reconnaît en effet comme « *fonctions* des éléments constants¹³¹ » à propos des personnages qui permettent donc de dégager une structure. Cela peut faire ressortir de manière intéressante la caractéristique fortement générique de la *fantasy*, surtout dans les récits destinés à la jeunesse traversés de quêtes et d'épreuves qui forment le héros, même s'il paraît impossible de distinguer un paradigme universel pour le genre qui nous intéresse. La mention des personnages permet en tout cas de soulever un aspect intéressant des paralittératures :

C'est là une première particularité du domaine dont ils relèvent : les auteurs [...] s'effacent au profit des héros, aisément transmués en figures mythiques, aptes à captiver, faire jouer des ressorts psychiques profonds. Avec cette autre spécificité : devenus des composantes essentielles de la culture d'aujourd'hui, les romans dont ils sont les protagonistes obéissent à la plus large *déclinaison* possible dans divers champs d'expression, personnages et histoires passant avec aisance de l'imprimé à l'image cinématographique¹³².»

Il est vrai que les personnages prennent le pas sur leurs créateurs dans les paralittératures. Dans notre cas, ce sont les héros et les univers qui sont mis en avant dans le titre, qui sont vantés dans les publicités comme « le troisième tome des aventures de *** » et qui sont déclinés en films, jeux et bandes-dessinées. Les bandes-dessinées ne sont-elles pas le plus souvent classées par nom de héros dans les librairies ? Le côté transmédiateur de la *fantasy* est important car il est justement l'un des aspects spécifiques du genre qui nous permet de mieux comprendre le genre littéraire.

La frange paralittéraire, et donc la *fantasy* avec elle, est en marge de la littérature car elle est « inassimilable¹³³ ». Elle n'entre pas dans le circuit d'institutionnalisation des « instances qui, exerçant une autorité, détiennent le contrôle des évaluations esthétiques¹³⁴ ». L'auteur des *Paralittératures* pense que ces dernières doivent rester dans une marge pour mieux définir la littérature de l'extérieur et donner un angle différent, sans pour autant qu'il y ait une hiérarchie ou un jugement de valeur. Alors que la science-fiction par exemple a progressivement été reconnue, il ne faut pas tomber dans l'effet inverse. Pour l'auteur, il ne faut pas intégrer de force les paralittératures au courant général de la littérature mais les reconnaître pour ce qu'elles sont et accepter leur différence :

¹³¹ Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 77.

¹³² *Ibid.*, p. 7.

¹³³ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 17.

Attitude partagée par les auteurs et lecteurs américains de science-fiction, qui ont longtemps tenu à préserver à tout prix leur secteur de prédilection à l'écart de ce qu'ils nomment le *mainstream*, c'est-à-dire la littérature au sens large [...]. Dès 1920, d'ailleurs, les auteurs de « défenses » du roman policier revendiquèrent la nature *extra-littéraire* de cette catégorie, afin de développer l'argument suivant : nul ne saurait appliquer des critiques artistiques à ce qui ne prétend point être considéré comme de l'art [...]. En somme, il arrive que les auteurs adoptent les verdicts énoncés par les institutions, et défenseurs et censeurs s'accordent parfois pour constater que cette production est irréductible à la littérature officialisée¹³⁵ ».

Il faudrait alors étudier les paralittératures selon leurs propres termes et non ceux de la littérature instituée car ce serait réduire leurs aspects caractéristiques. La *fantasy* est en passe d'avoir un trajet similaire à la science-fiction et d'être reconnue alors que cette dernière seule était citée par les universitaires français. Elle commence à devenir objet d'étude, peut-être justement grâce à son aspect frontalier qui est reconnu par les spécialistes qui l'étudient. Pourquoi, alors, la *fantasy* serait-elle « mal vue », mal considérée par les détenteurs de l'autorité littéraire ? Daniel Couégnas nous donne des éléments de réponse à cette question en deux points principaux :

La « mauvaise littérature » serait définie par :

1) certains contenus :

– des récits d'aventures *invraisemblables* (il faut prendre ici ce qualificatif dans son sens le plus banal de : non conforme à la moyenne des événements de la réalité et à l'horizon d'attente d'un groupe social donné). Ce critère, appliqué radicalement, tendrait à frapper de nullité tout une production littéraire axée sur le fantastique, la science-fiction, l'imaginaire.

– des personnages *inconsistants psychologiquement* [...]

2) sa forme : la « paralittérature » serait « mal écrite », voire pas écrite, en tout cas négligée. Elle se caractériserait par sa pauvreté d'invention formelle, sa répétitivité, le ressassement, les stéréotypes narratifs, les excès caricaturaux¹³⁶

Le côté invraisemblable de cette littérature la rendrait « mauvaise » alors que c'est l'un de ses attraits. De même, le côté répétitif qui apparaît dans les séries et cycles de livre en est un atout, certes commercial, mais aussi base du développement de l'univers familier où le lecteur aime se plonger. On note aussi dans cette définition l'absence du terme « *fantasy* » dans le premier point, peut-être assez révélateur de la non prise en compte du genre à l'époque où l'ouvrage de Daniel Couégnas a été publié (en 1992). Ces points négatifs sont cependant réfutés plus loin :

¹³⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁶ Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 17-18.

Pour réfuter la première conception (la paralittérature comme “mauvaise littérature”), il est assez facile de montrer que “l’invraisemblable” et le surnaturel ne sont pas l’apanage d’une prétendue “mauvaise littérature”. Ni Homère, ni Chestien de Troyes, ni Perrault – pour ne citer que trois exemples – ne sont considérés comme des auteurs “paralittéraires”. Pour les mêmes raisons, l’argument de l’inconsistance psychologique des personnages tombe aussitôt : la princesse de Clèves, Salammbô, Gervaise ont été aussi, en leurs temps, critiquées pour leur “manque de psychologie”. [...] Quant aux critiques portant sur la forme, on pourra arguer de la diversité des écritures des auteurs réputés “paralittéraires” : classicisme de Dumas père [...], clarté élégante de Leblanc, baroque de Leroux...¹³⁷

Puisque le premier point de définition de la « mauvaise littérature » semble ineffectif, tout repose alors sur le second : répétition et stéréotypes, dont on a pourtant vu qu’ils étaient positifs dans la reconnaissance du genre. Stendhal distinguait déjà deux types de romans, les romans « de bonne compagnie » et les « romans à succès »¹³⁸ à travers divers critères, matériels ou diégétiques. Ces derniers,

qui usent de techniques d’écriture propres [...], doivent comporter des “événements *extraordinaires*” [...] ou “absurdes”, propres à faire frissonner ou pleurer, et amenés “à point nommé pour faire briller le héros [...] toujours parfait et d’une beauté ravissante”¹³⁹.

Dans ces propos, on peut retenir l’importance des événements, l’importance de qualités autres, dans les paralittératures, que celles qui sont communément admises dans la littérature. On rappelle que J. R. R. Tolkien, nommé pour le Prix Nobel de littérature en 1961, n’a pas été retenu car sa prose a été jugée trop faible. Quelle est l’influence du style et du contenu sur la valeur d’une œuvre ?

Ainsi qu’on l’a compris, les paralittératures sont sur les bords du territoire littéraire, mal considérées voire niées comme littérature, elles possèdent cependant leurs propres atouts et fonctionnements. La *fantasy* faisant partie de cette catégorie, on peut ajouter aux difficultés définitoires sa mauvaise reconnaissance.

4. La *fantasy* est un genre récent et mal considéré

La *fantasy*, comme on l’a vu précédemment, s’est désolidarisée de la littérature « sérieuse » pour devenir un genre à part entière dans les années 1920-1930. Mal vue par les élites culturelles et donc peu définie dans un contexte universitaire et institutionnel, elle est très peu caractérisée en France. Cette littérature est méprisée

¹³⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁸ Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁹ *Ibid.*

pour son aspect répétitif et comme son exploration est encore limitée, les stéréotypes à son encontre ne peuvent être invalidés. Néanmoins,

le statut marginalisé des littératures de genre et de grande diffusion auprès du public cultivé constitue une spécificité européenne, et plus encore française, qui semble heureusement en voie de disparition¹⁴⁰.

Plusieurs aspects de la *fantasy* peuvent expliquer ce long délai. Tout d'abord, on sait que le genre est assez jeune. Il emprunte aux légendes arthuriennes et les histoires se déroulent dans des décors médiévaux (ou pseudo-médiévaux) mais on est pourtant bien loin du roman historique. Parfois peuplés d'anachronismes, les récits sont ancrés dans la réalité actuelle. Le fait que ce soit un genre assez récent, de moins d'un siècle et demi, explique également que les recherches ne soient pas développées sur le sujet, en plus de sa mise de côté. Le fait d'appartenir aux paralittératures pénalise-t-il la *fantasy* ? Être une littérature de genre n'enferme-t-il pas cette dernière dans un carcan de stéréotypes et donc dans une impossibilité de se renouveler ? C'est l'une des questions qui permet de réfléchir à l'évolution de la *fantasy* actuellement. Ensuite, l'absence d'un canon bien établi a également pu contribuer au désintérêt institutionnel pour la *fantasy* :

L'une des difficultés dans l'enseignement de la *fantasy* en classe est le fait qu'il y a très peu consensus autour d'un canon. Deux compréhensions du fantastique peuvent être suffisamment différentes au point de générer une liste de textes avec peu de chevauchement à part Tolkien (et parfois pas même lui)¹⁴¹.

Cela rend effectivement le genre difficile à étudier en plus des définitions qui ne sont pas toutes accordées. Enfin, l'importante part des récits qui appartient au domaine de la littérature de jeunesse peut aussi expliquer l'inhibition institutionnelle à l'étude du genre, la littérature d'enfance et de jeunesse étant actuellement une catégorie composite d'œuvres diverses maladroitement définies par leur public.

La commercialisation de masse est un autre aspect qui discrédite la *fantasy* auprès des institutions. Dans notre contexte générique très actuel, peut-on parler de marché et d'économie systématiquement lorsque l'on évoque la *fantasy* ? L'aspect commercial de ce genre est en effet très important comme pour les autres paralittératures et les marqueurs génériques servent aussi une logique de vente. Les

¹⁴⁰ Anne Besson, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴¹ Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *op. cit.*, p. 3, je traduis : « One of the difficulties of teaching fantasy in the classroom is that there is very little consensus around a canon. Two people's understanding of the fantastic can be sufficiently different as to generate a list of texts with little overlap apart from Tolkien (and sometimes not even him) ».

lecteurs sont également des consommateurs. Au début de la réflexion d'Edward James et de Farah Mendlesohn, ils comparent la science-fiction et la *fantasy* au niveau de leurs sous-genres. Si ces derniers sont plutôt établis pour la première, « l'étude de la *fantasy*, d'autre part, vient juste d'avancer de la tentative de définition de la forme, et les sous-genres qui ont émergé du marketing de la *fantasy* semblent souvent éphémères ou entreprises commerciales¹⁴². » La dimension commerciale de la *fantasy* est donc indéniable et certains de ses sous-genres sont des catégories artificielles utilisées pour combler les vides laissés par les genres que la *fantasy* a remplacés dans le paysage paralittéraire. Un équilibre peut tout de même être atteint entre la logique commerciale incarnée par le succès qu'elle rencontre et les études dont elle peut faire l'objet :

Que ces travaux [sur la *fantasy*] soient aujourd'hui publiés dans la collection "Essais" de Bragelonne rend compte de la volonté, commune aux différents acteurs du projet, de concilier exigence scientifique et respect du large public dont le dynamisme est central pour la définition du genre¹⁴³.

Le côté commercial d'un genre n'empêche donc pas d'y trouver une certaine qualité ou de l'étudier.

La prévalence du fond sur la forme est la dernière facette du prisme à travers lequel la *fantasy* est mal considérée. Comme le montre Daniel Couégnas, les paralittératures sont mal considérées d'abord pour leur contenu trop imaginaire. La *fantasy* développe effectivement cette caractéristique de manière essentielle, c'est l'un de ses critères définitoires. C'est aussi ce qui fait sa particularité. Définie généralement par son contenu plus que par sa forme, la *fantasy* est vraiment une littérature de la fiction, qui met l'imaginaire en avant.

L'aspect imaginaire est souvent incarné dans la « notion de monde secondaire¹⁴⁴ », qui peut être indépendant du nôtre, relié au nôtre ou inclus dans le nôtre selon Jacques Baudou. Ce monde secondaire permet d'avoir un point de vue différent sur notre monde car même s'il semble très différent de la réalité, il traite bien souvent de problèmes actuels ou de grands problèmes à l'instar de la science-fiction. C'est la question que pose Isabelle Cani à propos des récits de science-fiction contenant de la *fantasy* : « Ou, hors de toute hésitation sur le genre, les romans romanesques

¹⁴² *Ibid.*, p. 2, je traduis : « The study of fantasy, on the other hand, has only just moved on from attempting to define the form, and the subgenres that have emerged from the marketing of fantasy frequently feel transient and commercial ventures. »

¹⁴³ Anne Besson et Myriam White-Le Goff, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁴ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 7.

seraient-ils également susceptibles de réfléchir et de faire réfléchir sur ce qu'ils sont et ce qu'ils font¹⁴⁵ ? ». L'angle inhabituel que prend Isabelle Cani permet d'ouvrir des possibilités de réflexion. De plus, Jacques Baudou explique que Terri Windling « y voit un recours contre une société consumériste à outrance et le vide philosophique d'une culture basée sur la publicité, un moyen d'enchanter les lectures à défaut des vies¹⁴⁶. » La *fantasy* amène à penser la littérature, elle-même et la société, en plus de sa fonction divertissante. La magie peut aussi donner une idée du bien et du mal en se faisant avatar de l'un ou l'autre :

Le traitement du thème de la magie, les prises de position auxquelles il donne lieu, offrent ainsi une entrée très pertinente dans les textes et plus généralement dans les œuvres, en fonction des personnages qui l'exercent par exemple. On connaît l'importance générique de l'éventuel partage axiologique des mages « blanches » et « noires » [...], comme des personnages de mages, sorcières, prophète(sse)s, initiées, bien vite associés à des stéréotypes. [...] De grandes écritures se caractérisent dès lors par la subtilité ou les variations qu'elles ont su instiller à des motifs si répandus [...]. Même dans ce cas, alors qu'elle affecte peu les personnages humains, la question de l'origine de la magie devient centrale, avec celle de sa maîtrise – ce sont les conséquences du pouvoir de l'homme sur la nature qui se trouvent ainsi interrogées, avec les possibilités d'abus évidents dont le monde contemporain témoigne, et dont les pratiques magiques proposent un équivalent métaphorique efficace¹⁴⁷.

On voit intervenir ici la question de la nature parmi les thèmes abordés, assez prisée par les auteurs de *fantasy* et dont l'exemple le plus connu est l'amour de Tolkien pour la campagne anglaise. Autre thème, abordé cette fois par Charlotte Bousquet, celui de l'altérité. Il paraît en effet plutôt pertinent de parler de ce thème à travers une altérité radicale, les phénomènes et créatures surnaturels de la *fantasy*, car cela amplifie le phénomène pour mieux le comprendre. Dans les romans de Didier Quesne,

l'autre monstrueux, s'il révèle le héros à lui-même et à sa destinée, [il] lui dévoie également sa propre monstruosité. Ombre masquant un double obscur, il laisse, lorsqu'il s'écarte, une énigme terrifiante, dont la résolution doit s'effectuer non plus dans la réalité extérieure du sujet, mais bien au cœur de son propre monde¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Isabelle Cani, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴⁶ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁷ Anne Besson, *La fantasy, op. cit.*, p. 167-168.

¹⁴⁸ Charlotte Bousquet, « Monstres et métamorphoses : la quête de soi dans la Fantasy française contemporaine », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de 'Modernités médiévales'*, Paris, Bragelonne, 2007, collection « Essais », p. 204.

Cette réflexion peut presque paraître métaphorique par rapport à notre objet d'étude : prendre du recul à travers le prisme de la différence permet de mieux se connaître, de mieux connaître sa propre réalité. Les œuvres de *fantasy* nous font connaître notre propre monde en lui appliquant un regard différent du quotidien. L'imaginaire a une fonction de connaissance. On y trouve par exemple le rappel de valeurs médiévales mais aussi l'apport de valeurs nouvelles. Samuel Minne exemplifie ces propos avec *Les Chroniques de Prydain* de Lloyd Alexander : « Le héros, l'aide-porcher Taran, aux origines inconnues, qui se révèle plus noble que [les] princes, rejette une supériorité qui ne repose que sur le titre, et non sur le mérite, ou qui ne s'accompagne pas de respect réciproque¹⁴⁹. » Le retour en arrière s'effectue donc au profit de certaines valeurs qui ne sont pas forcément celles qui prévalaient au Moyen-Âge car cette période est fantasmée dans la *fantasy*. La réflexion est aussi amenée par un autre aspect des cycles de *fantasy*, l'utilisation de la mise en abyme et du principe de la chronique, pour analyser la narration¹⁵⁰.

Le contenu, qui repose sur l'imaginaire, est primordial dans la *fantasy*. Les événements invraisemblables qu'elle décrit lui ont valu un statut de littérature « mineure », en marge de la littérature qui a l'aval de tous. Cependant, on a vu ici que ce contenu particulier pouvait être un atout pour la *fantasy*. Jacques Baudou voit de surcroît dans l'œuvre de Fritz Leiber, un écrivain de *fantasy*, « une certaine sophistication littéraire¹⁵¹ », ce qui montre que la forme n'est pas totalement délaissée pour autant.

¹⁴⁹ Samuel Minne, « Les chroniques en Fantasy : au seuil de l'histoire », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de 'Modernités médiévales'*, Paris, Bragelonne, 2007, collection « Essais », p. 235-236.

¹⁵⁰ *Ibidem.*, p. 231-232.

¹⁵¹ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 41.

III. Certaines spécificité de la *fantasy* accentuent les difficultés à la définir

Les difficultés à définir la *fantasy* ont une origine intrinsèque, dans son lien au roman, à la littérature de jeunesse et au mythe et une origine dans les spécificités du genre, telles que son rapport incertain aux autres genres, la variété de ses œuvres et sa déclinaison sur des supports différents.

1. Lien avec le roman

La plupart des œuvres de *fantasy* sont des romans. Juste avec cette affirmation, on pressent de nouveau l'introduction de la problématique générique :

Il est inévitable que le champ littéraire se réorganise périodiquement par une *redistribution* des valeurs : des œuvres ou des ensembles d'œuvres sortent du domaine littéraire, comme pour laisser la place à d'autres [...]. [Le] roman qui, jusqu'au XIX^e siècle, n'avait nulle place dans la hiérarchie des genres établie par les théoriciens classiques, a fait son entrée dans le champ. Le cas du roman est d'autant plus significatif que sa reconnaissance et sa promotion s'effectuent entre 1840 et 1900, précisément au moment où le clivage entre littérature légitimée et paralittératures s'impose avec une particulière évidence – d'autant que ces dernières se confondent totalement avec la fiction¹.

Le processus de légitimation du roman n'en a réellement accepté *qu'une partie* qui a intégré la littérature générale. Le reste a constitué les paralittératures : « puisque toute essence se définit par contraste avec ce qui n'est pas elle, la notion de "littérature", la seule, la vraie, celle de roman consacré, implique l'existence d'un secteur exclu que l'on présente comme antinomique². » La *fantasy* fait partie de la deuxième catégorie mais tout comme le roman, elle connaît un processus de reconnaissance. Cela illustre les propos d'Alain-Michel Boyer sur la mutabilité du domaine littéraire.

Le lien de la *fantasy* au roman semble s'être développé jusqu'à être évident mais il n'en a pas toujours été ainsi. Lord Dunsany, auteur de *fantasy* au début du XX^e siècle, a commencé sa carrière littéraire par des nouvelles par exemples. Cependant, « déçu par la réception de ses nouvelles, [il] se tourna dans les années 1920 vers le roman³. » Il s'est

¹ Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 20-21.

² *Ibid.*, p. 24.

³ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 33.

également essayé au théâtre, tout comme James Matthew Barrie, l'auteur de *Peter Pan*. Cette œuvre est en effet une pièce de théâtre avant d'être un roman. À part quelques nouvelles donc, dont certaines sont très récentes comme *Le Dragon Griaule* par exemple, la *fantasy* s'est développée dans le roman. On peut expliquer cette tendance par la création de mondes caractéristique de ce genre. Les romans, plus longs et dont l'allongement est potentiellement infini grâce aux cycles, offrent un terrain favorable à l'expansion de tels univers. Alors que l'on voit dans *La Théorie du Roman* de György Lukács que le roman est un genre problématique mettant en scène un personnage face à l'unité perdue du monde de l'épopée, la *fantasy* semble être une tentative pour reconstituer un monde complet à partir d'écrits qui ne peuvent être exhaustifs mais qui sont extensibles à l'envi. Pour György Lukács, le cycle est proprement romanesque mais alors qu'il prend la *Comédie humaine* d'Honoré de Balzac comme exemple, il explique que les parties de cette dernière peuvent être supprimées et que l'on peut en ajouter d'autres. Selon lui, cela annule la capacité de la totalité à représenter un monde en elle-même⁴. Nous pouvons nuancer ses propos en rappelant que la *fantasy* est un genre qui agit d'abord avec l'imagination du lecteur et que celle-ci peut être mise à contribution pour effectuer la synthèse nécessaire à l'accomplissement de l'univers fictionnel.

Le roman est un genre très vaste qui n'a été légitimé que tardivement alors qu'il regroupait de grandes quantités de sous-genres. Ce problème s'est transmis à la *fantasy* qui commence à entrer elle aussi dans un processus de légitimation d'abord par certains de ses sous-genres. Alors que la *sword and sorcery* de Fritz Leiber est louée pour sa « sophistication littéraire⁵ » par Jacques Baudou comme on l'a précédemment vu, ce sont souvent les auteurs déjà reconnus comme Lord Dunsany, J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis ou Michael Moorcock qui sont pris en exemples et étudiés. Cela nous amène au problème suivant.

2. Lien avec la littérature de jeunesse

De nos jours, beaucoup de romans de *fantasy* sont des romans destinés à la jeunesse et cela augmente les difficultés pour cerner ces œuvres car la littérature de jeunesse possède un statut incertain et est difficile à définir, elle aussi.

⁴ György Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlin, Cassirer, 1920 ; *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963, collection « Bibliothèque Médiations », traduit de l'allemand par Jean Clarevoye.

⁵ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 41.

La littérature d'enfance et de jeunesse, selon sa dénomination officielle, est caractérisée par un seul critère : son public. Cela pose différents problèmes. Premièrement, cela pose celui de l'occultation générique car tout ce qui est regroupé dans cette catégorie appartient à des genres différents : bande-dessinée, album, roman ; tranche de vie, roman historique ou *fantasy*, l'éventail est large. Deuxièmement, cela pose des questions par rapport au public lui-même. La question du double destinataire (le livre lu par un parent quand l'enfant ne sait pas lire) s'ajoute à la question de l'âge visé. Les romans que l'on considère pour adolescents et qui sont bien souvent de la *fantasy* sont aussi lus par des adultes, tandis que l'inverse est également possible. Où est la frontière ? Troisièmement, certains voient dans la littérature de jeunesse une moindre qualité littéraire car elle est destinée à un public plus jeune. Elle serait donc simplifiée et sans intérêt. Une grande part de la *fantasy* actuelle en fait pourtant partie. La série des *Magyk* d'Angie Sage par exemple est publiée dans la collection « Wiz » d'Albin Michel destinée à la jeunesse et les tomes de *L'Héritage* de Christopher Paolini sont édités par Bayard Jeunesse. Les problématiques de la littérature jeunesse sont donc intriquées avec celles de la *fantasy*.

Ce lien, contrairement à ce que l'on pourrait penser avec la vague de *fantasy* pour la jeunesse qui a suivi *Harry Potter*, est ancien : « la naissance de la *fantasy* a partie liée avec les paradis secrets de l'enfance⁶. » Remarque importante, l'apparition d'une littérature pour la jeunesse a pu se faire seulement quand « l'enfance a été reconnue comme une période séparée et particulièrement formative dans la vie humaine⁷. » L'attache entre nos deux catégories s'est donc faite au XIX^e siècle car « la *fantasy* des époques victorienne et édouardienne s'adressait principalement aux enfants. Il en est résulté dans la littérature pour la jeunesse britannique une véritable tradition de *fantasy*⁸ ». Selon Maria Nikolajeva, elle est apparue d'abord sous le nom de « contes de fée modernes⁹ », car elle était encore très proche du merveilleux. Étant donné que nous avons affaire à une littérature qui est pour la jeunesse avant d'être de la *fantasy*, Maria Nikolajeva évoque l'importance de la double-adresse et la question du pouvoir de l'enfant dans les romans du début du XX^e siècle. La réponse à cette dernière question va

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ Maria Nikolajeva, « The development of children's *fantasy* », dans Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, New York, Cambridge University Press, 2012, collection « Cambridge Companions to Literature », p. 50, je traduis : « childhood was acknowledged as a separate and especially formative period in human life. »

⁸ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 90.

⁹ Maria Nikolajeva, *op. cit.*, p. 50, je traduis : « modern fairy tales »

se révéler décevante. La première vague de livre amène la magie dans le monde de l'enfant et non l'inverse, comme pour garder une sorte de contrôle. La seconde vague au contraire, avec des exemples aussi célèbres que *Peter Pan* de J. M. Barrie ou *Le Magicien d'Oz* de L. Frank Baum, amène des questions différentes et surtout le déplacement dans un autre monde. La chercheuse nous présente ensuite d'autres types de *fantasy* comme le voyage dans le temps ou l'anthropomorphisme des animaux, des jouets et des personnages miniatures. Ce dernier type est traditionnel dans la littérature anglaise mais peut paraître assez loin de la *fantasy* pour le lecteur français car il n'y a aucune sorte de magie. Pourtant, cela nous permet de comprendre que « la *fantasy* s'élabore dans des œuvres d'une extrême singularité, adossées de façon essentielle à l'enfance¹⁰. » On en arrive finalement aux œuvres avec des mondes alternatifs plus proches de la *fantasy* que nous connaissons bien : « Alors que le déplacement temporel et les jouets animés sont significativement plus importants dans la *fantasy* pour les enfants, la *fantasy* avec un monde secondaire est moins originale et affiche plus de similarités avec le courant principal¹¹. » De plus, le thème du bien contre le mal est finalement introduit dans la *fantasy* pour la jeunesse dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Les codes de la littérature jeunesse et de la *fantasy* sont donc mélangés dans des œuvres qui peuvent parfois se revendiquer également du roman d'aventures. Anne Besson reconnaît beaucoup de similarités entre ces deux derniers genres – la littérature de jeunesse étant une catégorie – en empruntant les termes de Matthieu Letourneux : l'« importance de l'évènement », le « dépaysement », le « style » auxquels elle ajoute la « structure épisodique »¹². Elle admet cependant « qu'il [faut] nuancer l'importance de la nouveauté ou de l'imprévu dans ce dernier parangon du roman d'aventure¹³ » puisque la convenance générique a son importance dans le royaume de la *fantasy*. Le motif de la quête par exemple, si présent dans la *fantasy*, peut amener le thème de la formation du héros et donc le « roman à visée initiatique – d'apprentissage¹⁴ ». La *fantasy* pour la

¹⁰ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 30.

¹¹ Maria Nikolajeva, *op. cit.*, p. 57, je traduis « While time displacement and animated toys are significantly more prominent in fantasy for children, secondary-world fantasy is less original and shows more similarities with the mainstream. »

¹² Matthieu Letourneux, « Le roman d'aventures relu par le *romance* », dans Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Pleins Feux, collection « Horizons comparatistes », 2004, p.229-245, cité par Anne Besson, *La fantasy, op. cit.*, p. 33.

¹³ Anne Besson, *La fantasy, op. cit.*, p. 34.

¹⁴ Philippe Clermont, « Une Fantasy française pour la jeunesse "à l'école des sorciers", ou les avatars d'Harry », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui* :

jeunesse que l'on connaît actuellement prend sa source dans la première *fantasy* qui était destinée aux enfants et de manière lointaine dans le roman de formation du XIX^e siècle. La *fantasy* jeunesse met d'ailleurs souvent en scène un personnage qui découvre ses pouvoirs dans la *high fantasy* ou explore un monde magique dans la *low fantasy*, tout cela dans une logique d'apprentissage et de découverte de soi. Dans une remarque finale, on peut relever la présence de l'humour dans les romans de *fantasy* destinés au jeune public indique également que l'on se trouve dans la littérature de jeunesse.

La *fantasy* pour la jeunesse est au croisement de deux problématiques. Il est difficile de définir la littérature pour la jeunesse car l'importante production de *fantasy* qui en fait partie est aussi lue par des adultes et la *fantasy* connaît une difficulté supplémentaire dans la tentative de sa définition car une partie des œuvres sont considérées comme de la littérature de jeunesse. Ces œuvres, comme on l'a vu, s'éloignent parfois beaucoup de la vision traditionnelle que l'on a de la *fantasy* car beaucoup d'influences s'y retrouvent : roman d'aventures, roman de formation ...

3. Dimension mythique et « auto-mythique » du genre

L'une des spécificités de la *fantasy*, genre au demeurant jeune comme on l'a déjà vu, est d'utiliser les mythes et même de se constituer une propre mythologie. Les mythes sont nombreux à inspirer les auteurs ou même à avoir un lien avec les œuvres comme on le voit en regardant simplement le programme des colloques « Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui » ou « Tolkien, au croisement des mythes » : *Tristan et Yseult*, *La chanson de Roland*, la matière de Bretagne, les mythologies celtiques, germaniques et scandinaves ... La mythologie grecque représentée dans *Le cœur d'Amarantha* de Charlotte Bousquet et les mythologies asiatiques que l'on retrouve dans *Le Clan des Otori* de Lian Hearn par exemple sont parfois sources des romans de *fantasy* mais le « merveilleux médiéval » est cité la plupart du temps. Comment peut-on comprendre ce rapport au mythe ?

La *fantasy* est un genre qui comporte une part de nostalgie « qu'elle met au premier plan, en présentant les derniers éclats d'une merveille mourante¹⁵ ». Le principe du retour est l'un des grands attraits de la *fantasy*, « le cœur du genre que serait la

actes du colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de 'Modernités médiévales', Paris, Bragelonne, 2007, collection « Essais », p. 196.

¹⁵ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 35.

fantasy épique “à la Tolkien” se caractérise par la transposition d’éléments empruntés aux mythologies [...] dans un contexte pseudo-médiéval qui donne forme au “hors-temps” primordial où s’inscrivaient, à l’origine, celles-ci¹⁶. » Cette littérature possède une dimension mythique, donc, qui a pour source mythe, conte et littérature médiévale et même les sous-genres de la *fantasy* historique et de la *fantasy* urbaine sont affublées d’un adjectif qui désigne « le choix d’une option thématique, celle-ci faisant toujours l’objet d’une “mythification”¹⁷ ». Pour Anne Besson et Myriam White-Le Goff,

la Fantasy est une littérature qui cultive le sens du sacré, c’est-à-dire qui retrouve selon des modalités contemporaines un rapport ancestral au surnaturel, et d’autre part, notre réflexion sur le genre doit notamment s’attacher à interroger les significations précises de ce retour¹⁸.

Le sacré, selon le dictionnaire Larousse, est ce « qui appartient au domaine séparé, intangible et inviolable du religieux et qui doit inspirer crainte et respect (par opposition à profane¹⁹) ». La *fantasy* pourtant, nous semble éloignée du sentiment religieux. À part dans l’œuvre de C. S. Lewis, chrétien convaincu, ce n’est pas un message religieux qui est principalement véhiculé par la sacralisation, mais plutôt l’idée de certaines valeurs comme on l’a vu précédemment, l’idée du retour : « si mythes et religions sont toujours omniprésents, que ce soit dans les réécritures de romans arthuriens ou de sagas nordiques, ils renaissent sous une forme abâtardie qui témoigne, en dépit de tout, d’une perte de la croyance²⁰. » Cela peut se comprendre par le fait que ce genre soit récent et donc apparu dans un contexte culturel totalement différent des très anciens textes auxquels on essaie parfois de le lier. Dans notre culture actuelle, la religion n’a effectivement plus la même importance qu’elle pouvait avoir il y a quelques siècles. Il est important de prendre un autre élément en compte, en lien avec le changement de contexte. La *fantasy* se réfère à des périodes du passé historique mais elles sont altérées. En plus de faire intervenir des phénomènes surnaturels, la réalité historique n’est bien souvent pas respectée. Les périodes historiques ou mythiques sont idéalisées ou fantasmées par rapport à la réalité : « l’attirance pour le Moyen Âge relève également d’une construction imaginaire qui fait de cette époque l’incarnation dernière, et donc

¹⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸ Anne Besson et Myriam White-Le Goff, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ Éditions Larousse, « sacré, sacrée », dans *Dictionnaire de Français Larousse*, [en ligne], (consulté le 2 juin 2017), disponible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacr%C3%A9/70445?q=sacr%C3%A9#69689>.

²⁰ Anne Besson et Myriam White-Le Goff, *op. cit.*, p. 12.

idéalement précieuse et fragile, d'un monde intact et préservé²¹. » Le lien de la *fantasy* aux mythes est donc avant tout une reprise, mais elle se fait dans un contexte très différent et la fonction religieuse des mythes n'est plus d'actualité car elle est remplacée par un sens du sacré qui véhicule des valeurs.

En plus de la reprise des mythes, qui se fait plus par nostalgie que par réel sentiment religieux, la *fantasy* crée des mythes. Elle s'en inspire pour engendrer sa propre mythologie, puisqu'elle est basée sur l'imagination. Ce genre est constitué de mondes qui tendent vers la complétude comme on l'a déjà vu :

Dans son essai « Du conte de fées », Tolkien élargit d'abord son inspiration aux dimensions d'un monde, à rebours de la mignardise miniature trop souvent associée au « conte » : « La *Faërie* recèle bien d'autres choses, en-dehors des fées et des elfes, mais aussi des nains, sorcières, trolls, géants et dragons : elle recèle les mers, le soleil, la lune, le ciel ainsi que la terre et toutes les choses qui s'y trouvent : arbres et oiseaux, eau et pierres, pain et vin, et nous-mêmes, mortels, lorsque nous sommes gagnés par l'enchantement ». [...] La métaphore concrétisée du « monde » est bien au cœur de la « *fantasy* », forme supérieure de l'art²² »

Dans cette logique, des cartes sont établies comme on l'a constaté précédemment. Cela est fortement lié au mythe car « les lieux réels [...] côtoient, sans solution de continuité, fleuves, villes et royaumes inventés [dans les romans arthuriens]. D'où la tentation, par recoupement, de situer ceux-ci en fonction de ceux-là²³ ». En plus de l'ambition à la complétude, il ne faut pas négliger une deuxième notion qui est la possibilité. Un mythe est quelque chose de souvent repris, toujours modifié. L'interactivité, comme nous le présente Anne Besson, existe alors sous plusieurs formes dans la *fantasy* : reprise et extension de l'histoire avec les *fanfictions*, incarnation d'un personnage dans un scénario original et exploration du monde avec les jeux de rôle et les jeux vidéo. Pour montrer à quel point est poussée la logique d'interactivité, d'immersion dans les mondes fictionnels, « qu'on pense à l'installation effective, pour la grande joie des touristes férus de *Harry Potter*, d'un quai 9^{3/4} dans la gare londonienne de King's Cross²⁴... ». La *fantasy* est une littérature qui joue avec le mythe. Alors même que la croyance n'existe plus, elle crée des mondes et des mythes littéraires. En plus de devenir légendes dans la diégèse

²¹ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 155.

²² *Ibid.*, p. 144.

²³ Florence Plet-Nicolas, « Quêtes encartées. De la toponymie fantaisiste médiévale à la cartofantasy en BD », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de 'Modernités médiévales'*, Paris, Bragelonne, 2007, collection « Essais », p. 211.

²⁴ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 157.

comme on peut le voir dans *La Quête d'Ewilan* ou *Le Cycle d'Elric*, l'immersion fictionnelle apporte un peu de ce mythe dans notre monde comme si la suspension volontaire d'incrédulité débordait quelque peu de son domaine, mais toujours avec le recul nécessaire face à ce type de création. Les pratiques liées à la *fantasy* interrogent en ce sens notre rapport même à la fiction. Les mondes littéraires survivent même parfois à leurs auteurs, comme ceux de J. R. R. Tolkien, Isaac Asimov ou H. P. Lovecraft cités par Anne Besson. On voit par exemple, que « ces développements allographes, encouragés par Asimov à la fin de sa vie, se sont poursuivis tout aussi vigoureusement après sa mort²⁵. » Puisque Tolkien avait exprimé un refus explicite sur la continuation de son œuvre par quelqu'un d'autre après sa mort, ses œuvres ont été publiées par son fils, des films ont été tirés de ses livres et beaucoup de jeux et produits dérivés existent. Plus de 40 ans après la mort de l'auteur, sans rédaction d'un nouveau texte, l'univers subsiste.

Pour comprendre le principe de l'éternel retour qui caractérise le mythe, on voit qu'il s'incarne dans le temps cyclique dans les œuvres. En reprenant le motif de la renaissance ou de la réincarnation et en explorant le propre passé des mondes présentés, la *fantasy*

contribue à relativiser tout ancrage chronologique au profit d'un passé éternisé. Le temps cyclique, où la durée se fait retour périodique du même, cercle infini et naturel des morts et des renaissances, s'oppose en effet au temps linéaire de l'histoire et des monothéismes. [...] On voit le profit que la *fantasy* peut tirer du principe de l'éternel retour, de l'inscription dans le temps même des mythes, pour l'entreprise de mythification qui la caractérise [...] comme pour le statut de mythologie contemporaine auquel elle prétend²⁶.

En nous expliquant le principe de chronique dans la *fantasy*, Samuel Minne affirme qu'« invalidés dans le monde réel, car sans référent autre qu'eux-mêmes, ces romans de Fantasy sont condamnés à mettre en abyme leur propre histoire²⁷. » Ce retour perpétuel, historique et mythique, pourrait également « nous inviter à reprendre contact avec un “moi” ancien, enfoui, un moi pulsionnel et chaotique qu'il conviendrait de reconnaître, pour le combattre ou le laisser s'épanouir²⁸ », ainsi qu'avec l'enfance car la *fantasy* « prolonge la pratique ludique à destination des adultes²⁹ ». Le principe de l'éternel retour a donc des effets actifs pour les individus de notre société

²⁵ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit., p. 133.

²⁶ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 158.

²⁷ Samuel Minne, op. cit., p. 232.

²⁸ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 177.

²⁹ *Ibid.*, p. 179.

contemporaine. Le jeu de la parodie renforce l'idée de la rétroaction déjà bien entretenue par le genre et si c'est « le plus sûr moyen de faire percevoir un genre [car] l'écrivain [...] puise à un répertoire et le lecteur y reconnaît à l'état de caricature un modèle générique³⁰ », c'est donc aussi le lieu du stéréotype. La parodie aide à identifier les stéréotypes pour mieux les déjouer et donc pour leur faire servir un but différent, un peu à l'image de la réutilisation des mythes.

Alors qu'il est difficile de définir une limite historique à la *fantasy*, l'emprunt aux mythes et la création d'autres mythes dans un contexte cyclique rend difficile la délimitation du genre. De plus, le retour conscient que le genre effectue sur lui-même à travers la parodie permet d'éliminer les stéréotypes mais donc également de compliquer les possibilités de définitions à partir de ces éléments. Les tentatives pour ne pas sombrer dans le cliché sont nombreuses et le genre ne se renouvelle pas seulement dans la parodie mais est très vaste, ce que nous allons voir à présent.

4. Le rapport aux autres genres

La difficulté de la définition est en partie induite par le rapport aux autres genres ; lorsqu'une œuvre est limitrophe, peut-elle appartenir aux deux genres dont elle constitue la limite ? Si l'on reprend un peu l'origine de la *fantasy*, on voit que ce genre s'inscrit dans l'histoire derrière d'autres genres comme l'épopée, le roman ou le conte merveilleux. À la fois en lien et très différent, le genre qui nous intéresse possède de troubles relations avec ses homologues les plus proches.

a. Le merveilleux et le fantastique

C'est dans la vision anglophone des choses que la *fantasy* contient le merveilleux et le fantastique. Parmi toutes les définitions que l'on a déjà vues, elle n'y semble d'ailleurs pas identifiée clairement comme un genre littéraire pour cela, mais parfois presque comme un registre, ce même registre que nous attribuerions justement plutôt au merveilleux en France. Cette confusion peut se faire car le merveilleux ou la *fantasy* sont des genres qui peuvent s'ajouter à d'autres genres que l'on définirait plutôt comme formels : roman, nouvelle, conte. Le merveilleux qui existe depuis toujours dans la littérature mais qui connaît l'un de ses derniers avatars dans les contes du XIX^e siècle, connaît une résurgence dans la *fantasy* sous une forme bien différente. Le conte possède

³⁰ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 121.

une finalité particulière et « les éléments de fantasy étaient largement vus comme superstitieux, et à ne tolérer que s'ils étaient soutenus par les preuves d'une croyance effective ou soutenus par un but didactique ou moral³¹. » Ces éléments sont pourtant paradoxalement beaucoup plus imaginaires dans le conte car ils sont symboliques ou métaphoriques. La fiction dans la *fantasy* est également poussée très loin dans l'imagination mais la suspension d'incrédulité n'est pas autant sollicitée que pour le conte qui se déroule justement dans un univers *merveilleux*, loin de tout contact avec notre monde, ce qui n'est pas le cas de la *fantasy*. Certaines œuvres comme *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (qui fait partie de la *fantasy* selon la vision anglaise) ou *Le Monde de Narnia* semblent tout de même avoir un pied dans le merveilleux. L'œuvre de C. S. Lewis retrouve en effet la fonction éducative du merveilleux car elle a un message religieux à destination des enfants. En lien avec la littérature jeunesse, la distinction entre merveilleux et *fantasy*, définition française et définition anglophone, n'est donc pas facile à faire. En outre, le côté flou de la *fantasy* ressemble à celui du merveilleux, dont la catégorisation comme genre ou comme registre ne semble pas encore résolue.

Le fantastique est un genre très différent du merveilleux. Il existe tant que le lecteur doute de la réalité diégétique des événements surnaturels dépeints dans l'histoire. Il y a pourtant des œuvres de *fantasy* qui pourraient aussi appartenir au fantastique. Le premier roman publié du *Monde de Narnia*, *Le Lion, la Sorcière blanche et l'armoire magique*, est effectivement ambigu sur l'aspect incertain de son récit. L'absence des quatre héros n'est pas remarquée car ils reviennent à l'instant où ils sont partis : « C'était exactement le jour, c'était exactement l'heure à laquelle ils étaient tous entrés dans l'armoire pour se cacher³². » Le lecteur peut hésiter à la lecture d'une telle phrase. Sont-ils réellement partis ? Le professeur qui les retrouve fait le choix de les croire et c'est ce choix que fait finalement le lecteur, c'est lui qui fait basculer les œuvres limitrophes de l'un à l'autre genre. Le flou généré par ce type de romans n'existe en général plus dans les œuvres récentes car les ouvrages de *fantasy* jeunesse qui ont été publiés après les années 1990 et la vague de popularisation déclenchée par *Harry Potter* décrivent bien souvent la progression d'un héros ou d'une héroïne et sa vie s'en retrouve changée :

³¹ Gary K. Wolfe, *op. cit.*, p. 9-10, je traduis : « Fantasy elements were widely regarded as superstitious, to be tolerated only if supported by evidence of actual belief or if supported by didactic or moral purpose. »

³² Clives S. Lewis, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Londres, Geoffrey Bles, 1950 ; *Les Chroniques de Narnia : Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire magique* [1952], Paris, Gallimard Jeunesse, 2001, collection «Folio Junior», traduit de l'anglais par Anne-Marie Dalmais, p. 197.

Dans cette catégorie, les héros connaissent les mêmes problèmes que tous les adolescents dont Harry Potter (J.K. Rowling), Ewilan (P. Bottero) ou encore Kendhil (Arthur Ténor) concrétisent les rêves d'évasion et de reconnaissance dans la société des adultes. Le roman suit une trame linéaire depuis la connaissance de la nouvelle qui va les transformer et qui influe déjà sur leur vie quotidienne où ils sont marginaux, jusqu'à leur participation au combat héroïque qui ramène l'équilibre. Ils rentrent chez eux, applaudis, grandis et responsables (l'appropriation de la finalité du conte), mais dans un monde modifié³³.

b. La science-fiction

Les liens que la *fantasy* entretient avec la science-fiction sont très complexes car les deux genres sont vraiment proches. Historiquement, la science-fiction est apparue au XX^e siècle, descendante directe des récits d'anticipation. Elle est donc globalement contemporaine de la *fantasy*. Longtemps assimilées dans les publications, la *fantasy* a fini par prendre son autonomie de la science-fiction avec trois événements selon Jacques Baudou : « la création en 1975, chez DAW Books [...] d'une série d'anthologies annuelles », « la création de revues spécialisées » et « la création en 1975 des World fantasy awards »³⁴.

On peut tout de suite comprendre la proximité des deux genres avec le fait que parfois, l'une est incluse dans l'autre. Plusieurs éditeurs publient par exemple les œuvres de *fantasy* dans une collection de science-fiction. C'est l'idée inverse qui transparaît dans cette citation relayée par Anne Besson de Robert Silverberg qui

poursuivait lui aussi son histoire de la *fantasy* dans ce sens, « pour aboutir à tous les grands écrivains de science-fiction, de Verne et Wells à nos contemporains immédiats. (J'inclus la science-fiction car celle-ci, telle que je la conçois, appartient indéniablement au domaine de la *fantasy* ; c'en est un courant spécialisé, une forme de littérature visionnaire orientée vers la technologie)³⁵ ».

Si on considère cette affirmation comme valide, la science-fiction est alors une branche hypertrophiée de la *fantasy*, centrée sur la technologie. Finalement, si l'on considère l'une ou l'autre possibilité, chaque genre a évolué et est constitué de nombreux sous-genres divers qui font que l'on peut difficilement inclure l'un dans l'autre. Chacune peut

³³ Daisy de Palmas Jauze, *Les dragons de la Fantasy : legs du passé et renouveau*, [en ligne], Paris, Éditions du Panthéon, 2014, « La Fantasy, dernière-née des genres littéraires, ses ingrédients et le dragon », (consulté le 15 janvier 2017), disponible sur https://books.google.fr/books?id=njGZDQAAQBAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s, p.14.

³⁴ Jacques Baudou, *La fantasy*, op. cit., p. 52-53.

³⁵ Robert Silverberg, *Légendes de la fantasy* (2) [1999], Paris, Pygmalion, 2005, traduit par Benoît Cousin, cité par Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 26-27.

se revendiquer de l'autre, mais elles sont tout de même séparées avant tout par leurs lecteurs qui font la distinction entre les deux ou sont exclusivement lecteur soit de science-fiction, soit de *fantasy* :

[...] assuré, comme un lecteur de romans policiers, qu'il reconstituera par ses efforts une totalité rationnellement satisfaisante, le lecteur de SF ne ressemble en revanche sur aucun de ces points au lecteur de *fantasy*. [...] Vigilance contre jubilation, cette distinction entre deux postures de lecture elle-même se nuance : on sait le plaisir de la lecture inquisitrice, de l'impression qu'elle produit d'une sollicitation active du texte, d'une stimulation intellectuelle. Les amateurs exclusifs de SF trouvent précisément là leur jouissance spécifique, définissent donc la SF par cet effet et ne peuvent alors que ressentir un sentiment d'altérité et de rejet face à la *fantasy*, qui ne saurait la leur procurer³⁶.

Il est bien sûr « tout à fait possible de lire de la science-fiction comme on lirait de la *fantasy*. La plaisir de lecture qui consiste à accueillir l'invention, la bigarrure et l'aventure, est bien commun aux deux genres³⁷. » Le lectorat pourrait donc être un moyen de les distinguer alors qu'elles sont très souvent assimilées voire confondues.

Anne Besson compare les deux genres au roman d'aventure lorsqu'il s'agit de « livres univers³⁸ » et cite Terry Pratchett pour faire une distinction qui serait seulement thématique entre les deux genres. C'est aussi le rapprochement que fait Jacques Baudou « en remarquant que le rôle joué par la magie dans la *fantasy* est équivalent à celui joué par la science dans la science-fiction³⁹. » Il reconnaît également l'existence du genre science-fantasy défini par Gary K. Wolfe comme « un type de fictions dans lesquelles les moyens de la *fantasy* sont déployés dans un contexte de science-fiction⁴⁰. » Alors que certains pensent « que la différence entre les deux ne serait qu'une question d'habillage⁴¹ » et que le rapprochement est facile à effectuer, il existe des nuances un peu moins simples que la dichotomie entre magie et technologie ou passé et futur. Isabelle Périer apporte des contre-exemples à cette dernière idée pour montrer « que les genres de la science-fiction et de la *Fantasy* se différencient davantage dans la logique qu'ils

³⁶ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 45.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

³⁹ Jacques Baudou, op. cit., p. 6.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁴¹ Isabelle Périer, « *Fantasy et science-fiction : transcendance et appareil, révolution et conservation* », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de 'Modernités médiévales'*, Paris, Bragelonne, 2007, collection « Essais », p. 87.

mettent en œuvre que dans leur esthétique proprement dite⁴² ». Elle commence donc par différencier la logique humaine rationnelle de la science-fiction à la magie transcendante de la *fantasy*, l'une étant accessible à tous alors que l'autre est bien souvent réservée à une classe de personnes particulières : les sorciers dans *Harry Potter*, les dessinateurs de *La Quête d'Ewilan* ou encore les *Istari* du *Seigneur des anneaux*. Ces « élus » de la *fantasy* se trouvent dans un monde dont l'équilibre est menacé et ils doivent le rétablir. La *fantasy* possède une logique de conservation de l'ordre du monde, visible par exemple dans le temps cyclique décrit par Anne Besson alors que la science-fiction est dans le changement révolutionnaire selon Isabelle Périer. Isabelle Cani est encore plus stricte dans sa différenciation des deux genres. Elle présente d'abord des œuvres de science-fiction mêlées de *fantasy* qui ridiculisent cette dernière à travers divers procédés, pour montrer qu'elle est « le danger par excellence auquel ne doit pas succomber l'auteur de science-fiction, celui qui lui ferait perdre distance critique et lucidité, et qui prendrait ses lecteurs au piège de ces illusions plaisantes, qu'un romancier doit, au contraire, dissiper systématiquement⁴³. » Le héros de science-fiction doit voir plus loin que les illusions et il est en quelque sorte plus pragmatique que le héros de *fantasy*. Dans cette vision, la science-fiction dit la vérité du monde et dénonce l'illusion tandis que la « Fantasy tire alors toute sa valeur paradoxale du fait de ne servir à rien, d'être bien, à tous points de vue, une diversion⁴⁴ », ainsi qu'on l'a déjà vu. Si l'on examine encore une fois la suite de ses propos, on découvre des œuvres de science-fiction qui ont une vision adoucie sur la *fantasy* et qui nous permettent de reconnaître les fonctions différentes des deux genres :

Rien de plus nécessaire que le loisir, la détente, le divertissement, et la Fantasy avec eux. La « réserve des lutins », qui donne son titre au roman de Simak, est à elle seule tout un programme : il faut préserver en soi la place dévolue au rêve et à l'imagination, espèces en voie de disparition dans notre monde⁴⁵.

Dans ce type d'œuvres, la science-fiction permet donc d'avoir un point de vue sur la *fantasy*. Elle permet d'y réfléchir en l'incluant, et en lui donnant une importance plus ou moins grande. Il est vrai que les romans mêlant les deux genres sont assez nombreux mais les œuvres présentées par Isabelle Cani nous permettent de comprendre qu'à un moment, il a été ressenti comme nécessaire de statuer sur le rapport entre les deux.

⁴² *Ibidem.*, p. 88.

⁴³ Isabelle Cani, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 108.

Tout repose encore sur les œuvres et leur situation face à l'un ou l'autre genre. Certaines œuvres de *fantasy* n'ont rien à voir avec la science-fiction et inversement, mais on ne peut pas nier leur point de contact.

c. Horreur et réalisme magique

Selon Jacques Baudou, la *fantasy* a connu son essor grâce aux *pulps* américains et surtout grâce à « l'un des plus célèbres d'entre eux : *Weird Tales*, consacré à l'horreur, au fantastique et à la *fantasy*⁴⁶. » Ces genres sont donc liés, même si la *fantasy* ne peut pas vraiment être confondue avec l'horreur dont le but est de susciter un sentiment d'épouvante chez le lecteur. Il est bien sûr possible de trouver des passages effrayants dans les romans de *fantasy* mais ce n'est pas la majorité car là n'est pas le but de cette littérature qui doit provoquer : « selon J. R. R. Tolkien lui-même, *awe and wonder*, effroi et émerveillement. Le texte d'horreur ne vise qu'à susciter le premier : la peur, l'épouvante, la terreur. En *fantasy*, comme dans le conte de fées, les deux effets, opposés, sont requis⁴⁷. » La distinction entre les deux n'est pourtant pas aussi claire car

la *fantasy* a pris la place de genres que son expansion a repoussés en périphérie et condamnés à disparaître faute d'espace de visibilité. [...] Une sous-catégorie de *fantasy*, la *dark fantasy*, n'a même pour essentielle raison d'être que l'ambition, assez explicite dans sa dénomination, d'occuper le créneau spécifique de la terreur⁴⁸.

On peut alors se demander si la *fantasy* a remplacé l'horreur ou si elle l'a englobé, d'une certaine manière. Avec le nombre de sous-genres qu'elle comporte, elle se rattache finalement à bon nombre d'autres genres. De plus, certaines œuvres s'y trouvent car leur genre propre est en voie de disparition ou parce qu'il y a derrière une volonté de meilleure visibilité par le public. On constate ici le principe de mouvance des genres que nous avons vu avec Jean-Marie Schaeffer et qu'il ne faut pas oublier.

La *fantasy* est parfois confondue avec un autre genre qui est le réalisme magique. C'est un genre qui est également assez récent car il naît dans les années 1920. D'abord utilisée en peinture, cette notion va s'appliquer progressivement à certains romans, notamment en Amérique du Sud. Le réalisme magique semble être opposé au fantastique car il n'y est pas permis de douter des phénomènes surnaturels. Ces derniers font partie de la réalité, ils sont normalisés et acceptés par tous. L'effet est accentué par

⁴⁶ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸ Anne Besson, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 30.

le décor de l'œuvre qui est toujours réaliste. C'est ce qui permet de caractériser le réalisme magique car il n'a pas de définition arrêtée, tout comme la *fantasy*. Il est possible de distinguer les deux au-delà des univers parallèles de la *fantasy* qui n'ont rien à voir avec notre monde, car les œuvres comme *Harry Potter* nous montrent que la magie est cachée dans la *fantasy*, qu'il est nécessaire de passer par une initiation pour y accéder. La magie du réalisme magique fait au contraire partie du monde de tous les jours. Dans *La Maison aux esprits* d'Isabel Allende par exemple, l'héroïne Clara a des dons de voyance qu'elle utilise sans se poser de questions dans sa vie quotidienne. Séparer les deux genres paraît aisé. Il existe toutefois des œuvres dont le classement est plus flou, comme *Le Dragon Griaule* de Lucius Shepard que l'on a déjà vu. Classé dans la *fantasy*, cet ouvrage possède pourtant les caractéristiques du réalisme magique. C'est le dragon qui provoque cette confusion. Il est un élément surnaturel accepté jusqu'au sein de la nature, ce qui accentue l'hypothèse du réalisme magique, mais il est aussi un dragon, emblème de la *fantasy* par excellence. Griaule n'est pourtant pas le dragon stéréotypé qui crache des torrents de flammes en couvant un trésor. C'est une créature mystérieuse qui étend son influence maléfique sur les personnes de la vallée sans que cela n'ait jamais pu être prouvé. Que l'on choisisse de placer cette œuvre dans la *fantasy* ou le réalisme magique, son existence prouve que la séparation entre les deux n'est pas aussi distincte qu'on pourrait le penser.

Réfléchir aux rapports que la *fantasy* entretient avec les autres genres permet de comprendre que les séparations entre les genres ne sont ni définitives, ni franchement établies. On retrouve alors l'idée des frontières floues qui s'applique justement à la *fantasy*. S'il est difficile de classer le corpus qui compose cette dernière, il est logique qu'il en soit de même avec sa définition.

5. La *fantasy* est un genre qui englobe beaucoup d'œuvres différentes et variées

On sait tout d'abord que la *fantasy* connaît un nombre étonnamment grand de sous-genres. Dans sa typologie, Jacques Baudou énumère par exemple les *fantasy* « humoristique », « urbaine », « exotique », « arthurienne », « épique », la « science-fantasy » et une catégorie qui regroupe les auteurs « francs-tireurs »⁴⁹. Il présente

⁴⁹ Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 54-66.

également deux sous-catégories de la *high fantasy* qui viennent de Marshall Thymm, Robert Boyer et Kenneth Zahorski : la *myth fantasy* où le surnaturel a une origine divine et la *fairy-tale fantasy* où « certains hommes (sorcières, mages) ou créatures [ont] le don de magie⁵⁰ ». Ils établissent d'ailleurs préalablement la différence entre « la *low fantasy* [qui] est située dans le « monde primaire » et [qui] n'apporte aucune explication à la présence de l'irrationnel » et « la *high fantasy* [où] celui-ci est au contraire « explicable selon les termes du surnaturel (divinités) ou du pouvoir magique plus indéfini de la Faërie (sorcières et enchantresses)⁵¹ ». Il existe aussi le sous-genre de la *sword and sorcery* dont Jacques Baudou nous livre la définition de L. Sprague de Camp, écrivain de science-fiction et de *fantasy* :

C'est le terme par lequel les aficionados qualifient affectueusement cette école de la fiction fantastique dans laquelle les héros sont plus héroïques, les vilains tout à fait infâmes et où l'action prend totalement le pas sur le commentaire social ou sur l'introspection psychologique⁵².

Mats Ludün ajoute les *fantasy* historique et policière à toutes les précédentes. Toutes ces catégories ne sont pas forcément reconnues car parfois vues comme relevant seulement de la logique commerciale et non de la logique littéraire comme on l'a vu précédemment.

a. Constat empirique

En allant de *Conan* de Robert E. Howard à *Tara Duncan* de Sophie Audouin-Mamikonian en passant par *L'Assassin royal* de Robin Hobb ou *Le Dragon Griaule* de Lucius Shepard, on observe des différences majeures. Le genre de la *fantasy* est extrêmement vaste et la meilleure façon de le comprendre est d'en faire un constat empirique.

On peut tout d'abord rappeler les diverses mythologies vues précédemment qui sont reprises dans la *fantasy*, faisant de ces inspirations autant de différences, d'autant plus que le genre doit se renouveler même quand l'influence est identique pour ne pas s'enfermer dans des stéréotypes. Ces mythologies sont souvent européennes mais proviennent parfois de pays plus éloignés. Le cycle de *fantasy* d'Ashok K. Banker qui reprend la mythologie hindoue en est la preuve. Ensuite, on peut voir la diversité des genres qui croisent la *fantasy* dans les œuvres. Ce sont parfois des genres définis de

⁵⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁵¹ Anne Besson, *La fantasy*, p. 19.

⁵² Jacques Baudou, *op. cit.*, p. 39.

manière formelle, comme les chansons que l'on retrouve dans *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux* ou les poèmes que l'on peut lire dans *Le Pacte des Marchombres* de Pierre Bottero. D'autres genres plutôt thématiques existent aussi dans la *fantasy*. *Le Conte de Beren et Lúthien* de Tolkien par exemple raconte une histoire d'amour dans l'univers de la Terre du Milieu alors que les tomes des *Guerres du monde émergé* de Licia Troisi et *L'espionne impériale* de Mark Robson utilisent certains codes des romans d'espionnage. D'autres romans sont à limite de la *fantasy* et d'un autre genre, comme *Voyage extraordinaire au royaume des sept tours* d'Arthur Ténor qui semble se dérouler d'abord dans un univers de science-fiction avant de dévoiler finalement un monde de *fantasy*, ou *Faërie* de Raymond E. Feist, un thriller qui recèle des éléments merveilleux paradoxalement inclinés vers leur côté malsain. Finalement, d'autres critères encore témoignent du caractère varié de la *fantasy*. La provenance de pays différents peut se ressentir dans la *low fantasy* puisqu'elle se déroule au moins en partie dans notre monde. On peut ainsi lire dans *Tara Duncan : Le Livre interdit* que « les trois AutreMondiens eurent beaucoup de mal à se faire à l'odeur des fromages français⁵³ ! ». Dans *La Tour des anges* de Philip Pullman, deuxième tome d'*À la croisée des mondes*, on découvre la ville d'Oxford et son université. La *high fantasy* peut elle aussi être affectée par ce genre de particularités comme le pays des hobbits dans l'univers de Tolkien qui est inspiré de la campagne anglaise ou le Japon imaginaire inventé par Lian Hearn dans *Le Clan des Otori*. Le public à qui est destiné la *fantasy* permet aussi d'attester de la variété des œuvres. Certains ouvrages sont destinés aux enfants puisqu'une large portion du genre fait aussi partie de la littérature de jeunesse, ainsi qu'on l'a déjà abordé, tandis que d'autres sont plutôt pour les adultes comme *Le Trône de Fer* de George R. R. Martin et *Le Cycle d'Elic* de Michael Moorcock. On trouve même à l'intérieur de la *fantasy* pour la jeunesse des catégories, comme la *fantasy* animalière. La diversité générique du genre existe entre autres car « sa production est au cœur d'une poétique de l'hybridation, ou du mixage, qui caractérise la post-modernité culturelle comme reflet de notre époque contemporaine⁵⁴. » Après l'avoir constaté directement grâce aux œuvres, on peut aborder l'aspect divers de la *fantasy* du point de vue théorique.

⁵³ Sophie Audouin-Mamikonian, *Tara Duncan : Le Livre interdit* [2004], Paris, Pocket Jeunesse, 2007, p. 21.

⁵⁴ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 120.

b. Expansion du centre vers les frontières

Ainsi que la présente Brian Attebery avec le concept de « fuzzy set », la *fantasy* est un genre qui possède un centre très caractérisé qui se trouve néanmoins constitué de clichés qu'il faut dépasser en inventant pour cela de nouvelles choses. Elle est pour Edward James et Farah Mendlesohn « une rangée de maisons mitoyennes [...]. Il y a des murs partagés, et un certain degré de consensus autour des briques de base, mais les décors internes peuvent varier fortement, et les vies vécues dans ces maisons mitoyennes sont discrètes mais entendues par hasard⁵⁵. » La formule « from the core to the edge⁵⁶ » (du cœur vers les bords) résume bien cette idée, d'autant plus que le terme « edge » a une connotation assez floue en anglais. Le territoire de la *fantasy* s'étend dans toutes les directions et est parcouru de « mouvements internes qui ne cessent de parcourir l'ensemble d'un domaine générique en constante redéfinition⁵⁷. » Les différents sous-genres apportent une difficulté supplémentaire pour définir ce genre composite. Face à cela, c'est l'approche du centre aux frontières que retient également Anne Besson. Elle nous explique que le genre tente souvent, voire constamment, de dépasser son cadre pour sortir des clichés du genre, ce qui engendre de nouvelles difficultés.

6. La *fantasy* est un genre présent sur plusieurs supports

Pour conclure l'exploration de la *fantasy*, il faut comprendre que c'est un genre qui existe aussi dans le domaine extralittéraire. D'abord uniquement un genre littéraire, il a vite investi d'autres supports qui étaient également propices à ses développements.

Historiquement, on peut retrouver le fantastique et le merveilleux dans les autres arts comme l'opéra ou la peinture selon Gary K. Wolfe. Cela présage la diffusion que la *fantasy* va avoir dans la bande-dessinée, dans les films ou, bien plus loin, dans les jeux vidéo. La *fantasy* n'étant pratiquement pas définie de manière formelle, elle peut s'adapter à des types d'œuvres différents. C'est l'idée ou le sentiment de *fantasy* qui semblent permettre de la reconnaître sous toutes ses formes. Selon Adam Roberts le sublime défini par Edmund Burke en 1757 peut correspondre à ce sentiment :

⁵⁵ Edward James et Farah Mendlesohn, *op. cit.*, p. 1, je traduis : « a row of terraced houses [...]. There are shared walls, and a certain level of consensus around the basic bricks, but the internal décor can differ wildly, and the lives lived in these terraced houses are discrete yet overheard. ».

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Anne Besson, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 12.

[...] la “magie” de la fantasy est comprise comme plus qu’un simple dispositif narratif : les lecteurs choisissant des titres de fantasy à la recherche d’une ambiance “magique” ou de “Faerie” agissent sur un désir d’être sublimés esthétiquement dans un état de l’esprit qui n’admet pas de réduction rationnelle⁵⁸.

Ce sentiment pourrait donc finalement être l’un des traits définitoires de la *fantasy*. Définie par l’influence lectoriale et la tentative de conformation ou de non-conformation à cette attente par l’auteur, elle doit provoquer quelque chose de tout à fait indéfini.

La *fantasy* est donc un genre qui se prête bien à la translation, hors des contraintes formelles. Ce caractère adaptatif peut rappeler celui des productions destinées à la jeunesse, facilement exportées d’un support à l’autre. Cela témoigne aussi d’un certain côté commercial que partagent ces productions et la *fantasy*, notamment incarné par les produits dérivés. Il existe donc beaucoup de films qui relèvent du genre par exemple. Ils sont bien souvent adaptés des romans mais certains ont un scénario original comme *Dark Crystal* de Jim Henson et Frank Oz sorti en 1982. Dans les bandes dessinées, les jeux vidéo ou encore la musique, il est possible de trouver des adaptations ou des créations originales. Les bandes dessinées *La Légende de Drizzt* de R. A. Salvatore, Tim Seeley et Andrew Dabb ou *La Quête d’Ewilan* de Lylian et Laurence Baldetti sont ainsi inspirés des romans du même nom, tandis que la série *Elfes* créée par Jean-Luc Istin et Nicolas Jarry est entièrement originale. En ce qui concerne les jeux, on peut citer l’univers de *The Elder Scrolls* de Bethesda Softworks comme unique par exemple, en opposition à une licence comme *The Witcher* de CD Projekt adapté de *La Saga du Sorcelleur* d’Andrzej Sapkowski. Dans le domaine de la musique, il existe des groupes à l’image de Summoning, un groupe autrichien de black metal qui s’inspire directement de l’univers de Tolkien, mais également des groupes tels que Fairyland qui créent leur propre monde. L’adaptation autant que la création sont donc possibles sur des supports divers et variés dans le domaine de la *fantasy*.

Il est aussi intéressant de savoir, à l’inverse, que certaines créations ont ensuite été rédigées sous la forme de romans. C’est le cas du jeu de rôle *Donjons et Dragons* de Gary Gygax et Dave Ameson qui a inspiré nombre d’auteurs à poursuivre l’univers sous forme littéraire. Le jeu vidéo *World of Warcraft* de Blizzard Entertainment a pareillement fait l’objet de telles adaptations, avec des romans qui explorent le monde

⁵⁸ Adam Roberts, *op. cit.*, p. 26, je traduis « fantasy’s ‘magic’ is understood as more than merely a narrative device: readers picking up fantasy titles in search of a ‘magical’ or ‘Faerie’ mood are acting upon a desire to be aesthetically sublimated into a state of mind that does not admit of rational reduction. ».

du jeu. Un support moins courant a aussi été adapté en bande dessinée puis en roman : il s'agit de la saga mp3 parodique du *Donjon de Naheulbeuk* de John Lang. En outre, ce sont parfois les autres supports qui s'immiscent jusque dans le livre ; les cartes et illustrations sont déjà un indicateur de la pluralité formelle du genre. Il semble y avoir une volonté d'avoir une œuvre plus qu'un livre, comme on l'a précédemment compris en examinant les tendances à la complétude et à la mythologie de la *fantasy*. Si l'on prend en compte les différents supports qui existent et qui sont investis par la *fantasy*, on constate que la définition formelle est pratiquement impossible. On peut se restreindre à définir le champ littéraire de cette dernière mais les livres possèdent justement une dimension extralittéraire incisive. Définir ce genre littéraire nécessite donc de garder à l'esprit la difficulté à définir le genre en général.

Conclusion

Pour comprendre les difficultés qui s'imposent lorsque l'on tente de définir la *fantasy*, plusieurs étapes sont nécessaires. Nous avons tout d'abord étudié des définitions tirées de sources variées pour en tirer des problématiques après avoir établi un historique du genre mettant en opposition la vision française et la vision anglophone. Nous nous sommes ensuite penchés sur la réflexion détaillée qu'il est possible d'avoir à propos du genre littéraire, une entité qui est finalement assez mouvante, puis sur la *fantasy* en tant que telle. Appartenant aux littératures de genre, la *fantasy* possède un statut particulier et son étude n'est que très récente, ce qui explique le caractère encore imprécis des définitions existantes. Nous avons enfin exploré les particularités spécifiques du genre car l'origine des difficultés est aussi intrinsèque. La *fantasy* possède un rapport flou à certains autres genres, dû à sa vaste et diverse composition et elle s'étend sur plusieurs supports, ce qui amène à se questionner sur le genre littéraire. Les difficultés que l'on rencontre lorsque l'on veut définir la *fantasy* sont donc nombreuses et assez diverses. Elles se répartissent sur plusieurs plans, autant celui du genre et des questions génériques que celui des problématiques spécifiques à la *fantasy*.

À travers les définitions, nous avons d'abord constaté la prégnance de la composante thématique dans la vision de la *fantasy*. Après beaucoup d'investigation, on s'aperçoit que les critères formels et prescriptifs ne sont pas constitutifs de la *fantasy* car elle peut être croisée avec des genres qui relèvent de ce type de critères. Elle comporte des stéréotypes et des structures narratives parfois régulières mais ce genre est plutôt défini par la volonté de créer un monde, une œuvre complète, et cela dépasse donc le genre littéraire si difficile à définir. La *fantasy* relève plutôt d'un sentiment et c'est ce dernier qui peut s'exporter si aisément sur d'autres supports.

En connaissant dorénavant les écueils qui parsèment la définition de la *fantasy*, on peut tenter de voir comment s'effectue sa transposition sur les autres supports pour mieux cerner sa réalité effective.

Bibliographie

Ouvrages traitant du genre littéraire

MACÉ, Marielle, *Le genre littéraire* [2004], Paris, Flammarion, collection « GF Corpus », 2013.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1989.

Ouvrages traitant de la paralittérature

BOYER, Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin, collection « 128 », 2008.

COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1992.

Sitographie à propos de la *fantasy*

BESSON, Anne, « FANTASY », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], (consulté le 27 janvier 2017), disponible sur [http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fantasy/..](http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fantasy/)

LAROUSSE, Éditions, « fantasy », *Dictionnaire de français Larousse*, [en ligne], (consulté le 17 octobre 2016), disponible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fantasy/10910360>.

LAROUSSE, Éditions, « fantasy », *Encyclopédie Larousse En Ligne*, [en ligne], (consulté le 17 octobre 2016), disponible sur <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/fantasy/183820>.

Oxford, « Definition of *fantasy* in English : fantasy », *Oxford Dictionaries - English*, [en ligne], (consulté le 28 novembre 2016), disponible sur <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fantasy>.

Ouvrages critiques sur la *fantasy*

BAUDOU, Jacques, *La fantasy*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, collection « Que sais-je ? », 2005.

BESSON, Anne, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, collection « 50 Questions », 2007.

BESSON, Anne et WHITE-LE GOFF, Myriam (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du Colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de 'Modernités médiévales'*, Paris, Bragelonne, collection « Essais », 2007.

FERRÉ, Vincent, *Lire J.R.R. Tolkien*, Paris, Pocket, collection « SCIENCE-FICTION », 2014.

JAMES, Edward et MENDLESOHN, Farah (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, New York, Cambridge University Press, collection « Cambridge Companions to Literature », 2012.

DE PALMAS JAUZE, Daisy, *Les dragons de la Fantasy : legs du passé et renouveau*, [en ligne], Paris, Éditions du Panthéon, 2014, « La Fantasy, dernière-née des genres littéraires, ses ingrédients et le dragon », (consulté le 15 janvier 2017), disponible sur https://books.google.fr/books?id=njGZDQAAQBAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s.

Autres ouvrages traitant de la littérature

BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, collection « CNRS Littérature », 2004.

LUKÁCS, György, *Die Theorie des Romans*, Berlin, Cassirer, 1920 ; *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, collection « Bibliothèque Médiations », 1963, traduit de l'allemand par Jean Clarevoeye.

Sitographie

LAROUSSE, Éditions, « chronique », *Dictionnaire de Français Larousse*, [en ligne], (consulté le 17 mai 2017), disponible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/15835?q=chronique#15696>.

LAROUSSE, Éditions, « sacré, sacrée », *Dictionnaire de Français Larousse*, [en ligne], (consulté le 2 juin 2017), disponible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacr%C3%A9/70445?q=sacr%C3%A9#69689>.

VIGNAL, Marc, « FANTAISIE, musique », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], (consulté le 17 mai 2017), disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fantaisie-musique/>.

Œuvres de *fantasy* utilisées en exemples

AUDOUIN-MAMIKONIAN, Sophie, *Tara Duncan : Le Livre interdit* [2004], Paris, Pocket Jeunesse, 2007.

AUDOUIN-MAMIKONIAN, Sophie, *Tara Duncan : Les sortceliers* [2003], Paris, Pocket Jeunesse, 2007.

AUDOUIN-MAMIKONIAN, Sophie, *Tara Duncan : Le sceptre maudit*, Paris, Flammarion, 2005.

BOTTERO, Pierre, *La Quête d'Ewilan : Les frontières de glace*, Paris, Rageot, 2003.

BOTTERO, Pierre, *La Quête d'Ewilan : L'île du destin* [2003], Paris, Rageot, 2006.

LEWIS, Clives S., *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Londres, Geoffrey Bles, 1950 ; *Les Chroniques de Narnia : Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire magique* [1952], Paris, Gallimard Jeunesse, collection «Folio Junior», 2001, traduit de l'anglais par Anne-Marie Dalmais.

MEYER, Isabelle, *Ileana : La cinquième pierre*, Clichy, Éditions du Jasmin, 2010.

MOORCOCK, Michael, *Le Navigateur sur les mers du destin* [1988], traduit de l'anglais par George W. Barlow, dans *Le Cycle d'Elric*, Paris, Omnibus, collection « science-fiction », 2006.

SHEPARD, Lucius, *Le Calice du Dragon (Beautiful Blood)*, Saint-Mammès, Le Béliat', collection « Kvasar » 2013, traduit de l'anglais par Jean-Daniel Brèque.

TOLKIEN, John R. R., *The Hobbit*, Londres, Allen & Unwin, 1937 ; *Le Hobbit* [1969], Paris, Christian Bourgois, 2013, traduit de l'anglais par Daniel Lauzon.

TOLKIEN, John R. R., *The Lord of the Rings*, Londres, Allen & Unwin, 1954-1955 ; *Le Seigneur des anneaux* [1972-1986], Paris, Christian Bourgois, 1995, traduit de l'anglais par Francis Ledoux.