

De la série au cycle, de la suspension du temps au reflet de son passage. La double contrainte en littérature jeunesse : l'exemple des ensembles romanesques

Anne Besson

▶ **To cite this version:**

Anne Besson. De la série au cycle, de la suspension du temps au reflet de son passage. La double contrainte en littérature jeunesse : l'exemple des ensembles romanesques. Isabelle Cani, Nelly Chabrol Gagne et Catherine d'Humières (éd.). Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse, PU Blaise Pascal " Littératures ", 2008. hal-02933452

HAL Id: hal-02933452
https://univ-artois.hal.science/hal-02933452

Submitted on 8 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la série au cycle, de la suspension du temps au reflet de son passage.
La double contrainte en littérature jeunesse : l'exemple des ensembles romanesques.

in *Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*,
Isabelle Cani, Nelly Chabrol Gagne et Catherine d'Humières (éd.),
Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal « Littératures », 2008, p. 255-266

Le Club des Cinq hier, *Harry Potter* aujourd'hui : toujours il s'agit d'ensembles romanesques, groupements de volumes reliés par le retour d'au moins un nom propre, et en général par des récurrences beaucoup plus massives. Ils doivent préserver un équilibre, entre cette part de répétition statique et une évolution, une progression, qui maintienne l'intérêt pour la succession des volumes. En cela, ils nous ont semblé figurer comme une représentation, au niveau des macro-structures fictionnelles, de la problématique générale qui se poserait à travers la littérature jeunesse : grandir, ne pas grandir ? Les auteurs trouveraient là un outil par lequel doser finement leurs injonctions, et les lecteurs des modèles, historiquement variables et variés, de constructions de l'identité dans le temps.

Davantage que les auteurs de littérature de genre pour adultes, qui appliquent les mêmes recettes sans avoir le prétexte de l'immaturité de leur public, les romanciers pour la jeunesse ont beau jeu de tirer parti du constat selon lequel les enfants aiment la répétition – la même histoire, soir après soir. Une proportion impressionnante de la production pour jeune public se rattache à la catégorie de l'ensemble, surtout si l'on prend en compte deux domaines que nous exclurons ici de l'analyse, par nécessaire restriction et faute de compétences, l'album et la bande dessinée. En particulier, et c'est ce à quoi nous nous arrêterons, dans la seconde moitié du XX^{e} siècle et alors que la littérature jeunesse entrait dans l'ère de la grande diffusion, ont été proposés aux petits lecteurs deux types de réponses à leur double attente de reconnaissance optimale et de variations minimales. On peut en effet distinguer deux types d'ensembles romanesques en fonction d'un critère principal, celui de la prise en compte du passage du temps, ou au contraire de son effacement au profit d'une éternelle répétition. La *série* correspond à ce dernier cas de figure : elle donne *encore* ce qui a déjà plu, car la progression chronologique y est miraculeusement suspendue au profit du retour, inchangé, des mêmes personnages dans de nouvelles aventures ; le cycle, en revanche, donne *davantage* de ce qui a déjà plu, car la succession des volumes y épouse l'avancée de la chronologie

fictionnelle, si bien qu'on y retrouve les mêmes personnages à un stade ultérieur de leur vie fictive[1] - c'est-à-dire de leur *croissance* dans le cas majoritaire des héros enfants.

Après un certain nombre de précisions et de nuances nécessaires pour cerner ce (trop) vaste sujet, on cherchera à rendre compte de l'efficacité spécifique du modèle cyclique, et de son succès contemporain, à partir d'exemples retenus dans la production de ces dix dernières années et dans le genre de loin le plus représenté parmi les « phénomènes éditoriaux » de cette période, le merveilleux : la trilogie « *His Dark Materials* », « *A la croisée des mondes* », de Philip Pullman[2], les six volumes actuellement parus des « *Harry Potter* » de J. K. Rowling[3] bien entendu, ainsi que le tout récent « *L'Héritage* » de Christopher Paolini (deux volumes parus sur trois annoncés)[4]. Le choix de ce genre, outre qu'il est donc représentatif, lui aussi, des grands mouvements du goût contemporain, a l'intérêt d'ajouter sa propre traduction de la double contrainte à celle induite par la structure de l'ensemble romanesque : on peut citer la formulation qu'a donné de cet effet Philippe Clermont, dans un article intitulé « Une *fantasy* française pour la jeunesse "à l'école des sorciers", ou les avatars d'Harry »[5] :

> De façon générale, le passage du héros vers un ailleurs de prime abord inconnu, avec la maîtrise progressive de ses pouvoirs magiques, peut toujours - bien sûr - être interprété comme une métaphore du passage à l'état adulte. Cependant, le monde secondaire, magique et merveilleux, peut aussi être lu comme un paradis de l'imaginaire où tout est possible, dans un autre type de quête, cette fois celle d'une enfance perdue, nostalgie que tout lecteur peut éprouver à l'instar de l'auteur. On s'approcherait là d'une appréhension escapiste de la fiction vis-à-vis de la réalité, ce qui peut d'ailleurs correspondre à un projet du lecteur.

---

[1] Pour davantage de développement de ces éléments de définition, voir Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Editions, 2004, et le cours en ligne pour le Master Littérature de Jeunesse de l'Université du Mans-Pays de Loire, « Du *Club des Cinq* à *Harry Potter*, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine ». Merci à Nathalie Prince, responsable de la formation, et aux étudiants, qui m'ont aidée à préciser mon propos.

[2] Londres-New York, Scholastic, Paris, Gallimard Jeunesse, trad. Jean Esch : *Northern Lights*, 1995 (*Les Royaumes du Nord*, 1998), *The Subtle Knife*, 1997 (*La Tour des Anges*, 1998), *The Amber Spyglass*, 2000 (*Le Miroir d'ambre*, 2001).

NB : sont indiqués entre guillemets et en italiques les titres d'ensemble, en italiques les titres de volumes.

[3] Londres, Bloomsbury Children's Books, Paris, Gallimard, trad. Jean-François Ménard : *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1997 (*Harry Potter à l'école des sorciers*, "Folio Junior", 1998), *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 1998 (*Harry Potter et la chambre des secrets*, "Folio Junior", 1998), *Harry Potter and the Prisoner of Askaban*, 1999 (*Harry Potter et le prisonnier d'Askaban*, "Folio Junior", 1999), *Harry Potter and the Goblet of Fire*, 2000 (*Harry Potter et la coupe de feu*, 2000), *Harry Potter and the Order of the Phenix*, 2003 (*Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, 2003), *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005 (*Harry Potter et le Prince de sang mêlé*, 2005).

[4] New York, Knopf Books for Young Readers, Paris, Bayard Presse : *Eragon*, 2003 (trad. Bertrand Ferrier, 2004), *Eldest*, 2005 (*L'Héritier*, trad. Marie-Hélène Delval, 2006).

[5] A paraître dans les actes du colloque « *Fantasy*, le merveilleux médiéval aujourd'hui », co-organisé par Anne Besson et Myriam White, mars 2006, Université d'Artois (CRELID, avec la participation de l'association Modernités Médiévales).

Précisons d'emblée que les exemples d'ensembles romanesques en littératures de l'imaginaire pour la jeunesse sont absolument innombrables, suivant et accentuant l'explosion quantitative du marché du livre dans sa totalité. Ils produisent souvent une impression de reproduction des mêmes formules due aux effets de mode – c'est-à-dire, indissociablement, à l'opportunisme des éditeurs et des auteurs, aux attentes du public, plus ou moins spontanées ou induites par le marketing, et pour toutes ces catégories, à l'influence en partie inconsciente des modèles intertextuels, des lectures aimées.

Dans la mesure où cette multiplication rapide rend illusoire toute connaissance exhaustive d'un tel corpus, nous ne proposons que d'y repérer de grandes tendances, comme autant d'orientations *générales* et sans préjuger de l'existence inévitable de contre-exemples. Par exemple, la prépondérance actuelle du cycle, qui apparaît de façon remarquable parce que les plus grands succès récents s'y rattachent et qu'il s'agit là d'une inversion contemporaine de la vieille hégémonie traditionnelle de la série, ne signifie absolument pas que celle-ci ait disparu. Au contraire, vu la production de plus en plus importante, il est même tout à fait probable que les séries aient augmenté, en nombre si ce n'est en proportion du total – qu'il s'agisse de *novelisation* de séries télévisées, notamment fantastiques, très représentées (« *Buffy* », « *Charmed* »), de séries sentimentales visant désormais les très jeunes filles, ou encore d'ensembles s'efforçant assez explicitement de se rattacher à la « Pottermania », alors qu'ils ne mettent pas en œuvre le même modèle : on peut penser aux volumes de « *Peggy Sue* » de Serge Brussolo[6], qui fut dès 2001, avant Tara Duncan en cette rentrée[7], déjà présentée comme la concurrente féminine et française d'Harry Potter, bien qu'il s'agisse d'une immuable héroïne sérielle.

Mais voilà qui impose une seconde nuance, portant sur la possibilité ou l'opportunité d'opposer strictement, voire de distinguer toujours rigoureusement, cycle et série. Cette grande césure typologique, quoiqu'efficace et pertinente, vaut surtout pour la clarté d'une analyse surplombante, et demande à être affinée par sa confrontation à la diversité des œuvres. C'est ainsi qu'on peut distinguer, en fonction de la plus ou moins grande autonomie des épisodes et de leur équilibre relatif entre répétition et variation, d'abord des « cycles » qui seraient mieux décrits comme des romans longs, segmentés pour des raisons pratiques en épisodes qu'il est impossible de lire séparément (c'est le cas du *Seigneur des Anneaux* de

[6] « *Peggy Sue et les Fantômes* », 8 volumes parus chez Plon, 2001-2006.

[7] « *Tara Duncan* » de Sophie Audouin-Mamikonian : *Les Sortceliers*, Paris, Seuil, 2003, *Le Livre interdit*, Paris, Seuil, 2004, *Le Spectre maudit*, Paris, Flammarion, 2005.

Tolkien[8]) ; puis les cycles les plus canoniques, conçus *a priori* en fonction d'une chronologie ensuite respectée (ainsi « *Harry Potter* » et ses sept volumes pour les sept années de scolarité séparant le héros de sa majorité) ; mais on peut opposer à ce modèle des cycles plus ou moins « dischroniques » (dont la chronologie de rédaction ne suit pas celle de la diégèse[9]), ou encore des cycles *a posteriori* ou réactifs (le même phénomène, à savoir le succès d'un premier roman et la conscience qu'il pourrait être prolongé, pouvant tout aussi bien produire une série) ; et, enfin, des cycles dont le degré de répétitivité est tel, en dépit de l'évolution chronologique affichée, que leur nature structurelle en devient ambiguë ou hybride. On parle ainsi, pour le domaine télévisé, de « série-feuilleton » pour une majorité des formes à épisodes contemporaines, car elles tirent désormais parti des avantages des deux formules traditionnelles de la « série » et du « feuilleton » en superposant, par exemple, une enquête policière toujours différente et réglée dans le temps de l'épisode à une super-enquête ou à la mise en valeur des vies personnelles des enquêteurs, quant à elles « à suivre » sur le long terme. De la même façon, si l'on prend pour exemple d'ensemble romanesque « *Les désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* » de Lemony Snicket[10] : doit-on le classer parmi les cycles, comme semblerait l'indiquer le fait que ses héros vieillissent, même s'ils le font à un rythme très lent qui ne prend pas en compte une quelconque répercussion des aventures traversées ? Les treize épisodes, prévus d'emblée, constituent un autre élement dans ce sens. Mais on peut également soulever des arguments en faveur de la série : ce nombre élevé de volumes justement, et leur rythme de parution très rapide, sont en effet le plus

[8] *The Lord of the Rings*, Londres, George Allen and Unwin, *Le Seigneur des Anneaux*, trad. Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois : *The Fellowship of the Ring*, 1954 (*La Communauté de l'Anneau*¸1972), *The Two Towers*, 1954 (*Les Deux Tours*, 1972), *The Return of the King*, 1955 (*Le Retour du Roi*, 1973). En un volume : Londres, 1968, Paris, 1986.

[9] Ainsi pour les « *Chroniques de Narnia* » de C.S. Lewis, dont par exemple l'épisode racontant la Création du monde secondaire, *Le Neveu du Magicien*, est le sixième et avant-dernier paru (« *Chronicles of Narnia* », « *Les Chroniques de Narnia* », réed. Gallimard Jeunesse, "Folio Junior", 2001-2002 : *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950, *L'Armoire magique*, trad. Anne-Marie Dalmais. *Prince Caspian*, 1951, *Le Prince Caspian*, trad. Anne-Marie Dalmais. *The Voyage of the « Dawn Treader »*, 1952, *L'Odyssée du « Passeur d'aurore »*, trad. Philippe Morgaut. *The Silver Chair*¸ 1953, *Le Fauteuil d'argent*, trad. Philippe Morgaut. *The Horse and his Boy*, 1954, *Le Cheval et son écuyer*, trad. Philippe Morgaut. *The Magician's Nephew*, 1955, *Le Neveu du magicien*, trad. Cécile Dutheil de la Rochère. *The Last Battle*, 1956, *La dernière bataille*, trad. Philippe Morgaut.)

[10] « *A Series of unfortunate events* », Harper Collins, « *Les désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* », Nathan, trad. Rose-Marie Vassallo : 1) *The Bad Beginning*, 1999, *Tout commence mal*, 2002. 2) *The Reptile Room*, 1999, *Le Laboratoire aux serpents*, 2002. 3) *The Wide Window*, 2000, *Ouragan sur le lac*, 2002. 4) *The Miserable Mill* 2000, *Cauchemar à la scierie*, 2002. 5) *The Austere Academy*, 2000, *Piège au collège*, 2003. 6) *The Ersatz Elevator*, 2001, *Ascenseur pour la peur*, 2003. 7) *The Vile Village*, 2001, *L'Arbre aux corbeaux*, 2004. 8) *The Hostile Hospital*, 2001, *Panique à la clinique*, 2004. 9) *The Carnivorous Carnival*, 2002, *La Fête féroce*, 2004. 10) *The Slippery Slope*, 2003, *La Pente glissante*, 2005 11) *The Grim Grotto*, 2004, *La Grotte Gorgone*, 2005. 12) *The Penultimate Peril*, 2005, *Le Pénultième péril*, 2006. 13) *The End*, 2006.

souvent caractéristiques de la forme sérielle, car la répétitivité prévisible des intrigues ne peut alors manquer de prendre largement le pas sur les possibilités de variation.

Troisième et dernier élément problématique à prendre en compte, l'âge du public visé. Il y a une profonde logique psychologique à associer la série, qui arrête le temps au profit d'une éternelle répétition de l'utopie enfantine, aux âges d'avant la lecture et aux plus jeunes lecteurs, aux albums et aux premiers romans, tandis que le cycle, modélisation idéale du scénario initiatique, s'adresserait aux adolescents ou pré-adolescents. En dépit de la justesse globale de cette distinction, l'on ne saurait absolument s'en contenter, et ce d'abord parce que la catégorie de la pré-adolescence apparaît particulièrement labile : cette dernière décennie, l'âge des enfants à laquelle elle s'applique a nettement baissé, et l'on est souvent déjà « pré-adolescent » à 10 ans. La catégorisation par tranche d'âges semble, plus généralement, très délicate à manier parce qu'excessivement soumise à la variation, que ce soit en diachronie, vu l'évolution rapide des mentalités, des représentation et des réalités de l'enfance, ou en synchronie, tant un même âge peut recouvrir des maturations psychologiques et des compétences de lecture diversifiées. Ensuite, les contre-exemples comme toujours abondent : les cycles pour lecteurs âgés de moins de 10 ans semblent, en effet, relativement rares, même si on peut citer l'impressionnante collection que constituent les « *Rougemuraille* » de Brian Jacques[11] – peut-être le héros animal fait-il dans ce cas transition entre le plus jeune lectorat et la forme exigeante de ce cycle très ramifié. En revanche, les séries touchent absolument tous les âges, enfants comme adolescents et adultes, le plaisir régressif et escapiste qu'elles proposent étant peut-être plus chéri encore par ceux auxquels le refuge de l'enfance fait désormais défaut. « Grandir », voilà une injonction dont on se passe fort bien lorsque c'est fait et qu'on s'efforce plutôt, autant que possible et aussi longtemps que possible, de l'ignorer : là encore, c'est une grande tendance contemporaine que cette « adulescence » indéfiniment prolongée, qui brouille encore les frontières des publics, cette fois entre littérature jeunesse et lecteurs adultes, ces derniers consommant désormais sans mauvaise conscience excessive les cycles conçus prioritairement pour des pré-adolescents.

Une fois ces nuances établies, il est temps de répondre à des interrogations touchant l'évolution récente de la littérature jeunesse : comment en est-on arrivé à la prépondérance actuelle du cycle et que signifie-t-elle ? L'ensemble romanesque pour la jeunesse a-chronologique, la série, qui permet à ses lecteurs de ne pas grandir en s'identifiant à des héros

[11] 36 volumes « à partir de 10 ans » chez Mango.

éternellement enfants, constituerait une formule plus ancienne que son inverse : c'est à ce modèle que se rattachaient jusque récemment les « classiques » de la littérature jeunesse du XX^{e} siècle. On peut citer, à titre d'illustration canonique de la série pour la jeunesse[12], celui que j'ai développé dans mon cours sur le sujet pour l'Université du Mans, « *Le Club des Cinq* » (« *Famous Five* ») d'Enid Blyton[13], mais aussi les autres ensembles de cette romancière prolifique, de « *Oui-oui* » (« *Noddy* ») pour les plus jeunes au « *Clan des 7* » (« *Fabulous Seven* »), ou encore des séries d'auteurs français, parues également dans les Bibliothèques roses ou vertes[14], comme les « *Fantomette* » de Georges Chaulet ou les « *Conquérants de l'impossible* » de Philippe Ebly[15].

On sait que, dans un effet totalement fantastique et pourtant peu noté en ce sens, les enfants, ou le chien d'ailleurs pour les « *Famous Five* », ont toujours le même âge lors de leurs vacances successives-répétitives, qui se déroulent d'ailleurs dans un lieu également détaché des espaces ordinaires, flottant dans un éternel été. Dans une coexistence contradictoire où l'on reconnaît la double contrainte, toujours présente en dépit d'équilibrages différents, ces épisodes suivent pourtant les schémas du scénario initiatique : il a ainsi déjà été noté que les héros n'y cessent par exemple de s'extirper de souterrains[16], mais sans que ces épreuves « qualifiantes » ne les qualifient jamais que provisoirement, en une initiation toujours à refaire.

Il se trouve que cette même ambigüité affecte les occurrences anciennes de la forme cyclique, comme les ensembles romanesques consacrés aux univers d'Oz par Frank L. Baum[17], ou de Narnia par C.S. Lewis : l'évolution chronologique ici ne concerne en fait que l'histoire du monde secondaire, et non la croissance ou la maturation des héros-enfants, les auteurs trouvant ainsi moyen de suspendre encore le temps à leur profit, d'une autre façon. *L'Armoire magique* en offre un exemple parlant, où les quatre frères et sœurs, devenus adultes en tant

[12] Développée comme telle dans le cours de Master en ligne pour l'Université du Mans.

[13] 21 volumes parus (Londres, Hodder & Stroughton, Paris, Hachette) à un rythme annuel entre 1942 et 1963 pour les éditions originales, auxquels s'ajoutent en France, entre 1971 et 1983, les 22 volumes de la « série imagée » (le texte alterne avec la bande dessinée, une page sur deux), ainsi présentés : « une nouvelle aventure des personnages créés par Enid Blyton, racontée par Claude Voilier », cette dernière en étant donc le véritable auteur.

[14] Récemment remises au centre de l'intérêt médiatique par les 150 ans de la Bibliothèque Rose et la parution de l'ouvrage d'Armelle Leroy *La Saga de la Bibliothèque Rose*, Paris, Hachette, 2006.

[15] Exemple particulièrement intéressant d'une part parce qu'il se rattache directement aux courants de l'imaginaire, d'autre part parce que ses héros, chronologiquement immuables, se trouvent néanmoins rapidement spécialisés dans le voyage dans le temps – d'abord essentiellement dans le passé, Thibault venant d'ailleurs du Moyen Age, puis vers l'avenir. 20 volumes parus en Hachette Jeunesse, « Bibliothèque verte », entre 1971 (*Destination Uruapan*) et 1986.

[16] Y compris par les élèves du compte-rendu de séquence pédagogique de Laurence Decréau (*Ces Héros qui font lire*, Hachette Education, « Pédagogies pour demain, Didactiques 1er degré », 1994, p. 128-132).

[17] 14 volumes parus entre 1900 et 1920.

que souverains de Narnia, reviennent une fois franchi le seuil magique dans l'autre sens, à l'instant même et à l'âge exact d'où ils étaient partis… Le même principe d'un décalage des chronologies et du passage du temps, beaucoup plus rapide dans le monde de Narnia, s'étend à l'ensemble du cycle, et même quand il faut couvrir les siècles qui séparent la Création de la Fin de cet univers, Lewis n'a tout au plus besoin que de remplacer ses héros par d'autres figures, plus jeunes d'une génération seulement. Chaque volume peut presque se résumer, pour reprendre le sous-titre du roman jeunesse d'un ami de Lewis, *Bilbo le Hobbit* de Tolkien, comme « l'histoire d'un aller *et* d'un retour »[18], bien différent en cela des voyages sans retour vers la maturité que nous présentent les cycles merveilleux contemporains. Ces derniers retrouveraient alors peut-être davantage, quoique sous une forme nouvelle, infiniment plus nostalgique que positiviste, une certaine littérature pour l'enfance du XIX^{e} siècle qui déjà incitait ses lecteurs à grandir, par l'exemple d'éducations « à la dure »[19]. Seulement, désormais les auteurs montrent moins un héros qui grandit pour rejoindre un monde adulte désirable, où il s'agira de tenir son rang et de gagner son salut, que parce qu'il le faut bien, dans une sorte de sagesse de la résignation à l'inéluctable.

Le parcours d'Harry Potter vers l'âge adulte constitue un tel cheminement vers la noirceur, face à un ennemi dont la force déjà supérieure croît plus vite que la sienne, face à un destin qui, d'exception, en vient de plus en plus à ressembler à une malédiction, face à une mort annoncée et déjà omniprésente. Et pourtant il faut bien grandir, sans pouvoir revenir en arrière (les retours à Privet Drive relèvent longtemps de la punition et ne cessent de se réduire), ne serait-ce que parce que la structure du cycle le veut ainsi. C'est sans doute le grand coup de génie de Rowling que ce principe de construction « un volume = un an » qui, contrairement aux autres facteurs proposés pour expliquer son succès, semble le seul à n'avoir pas de précédent, et à ne pas avoir été imité par la suite.

Le critique ne peut d'ailleurs rêver de meilleur exemple, pour le cycle comme ensemble épousant le flux temporel, que ces épisodes accompagnant la maturation du héros par celle de son public, en lui proposant, à un rythme lui aussi presque annuel, des lectures de plus en plus longues et difficiles, couronnées par des fins de plus en plus malheureuses. Il ne s'agit pas de s'étendre davantage sur cet exemple par ailleurs bien étudié[20], sinon pour insister une dernière

[18] *The Hobbit, or there and back again*, Londres, George Allen and Unwin, 1937 ; *Bilbo le Hobbit*, trad. Francis Ledoux, Paris, Stock, 1969, réed. Le Livre de Poche.

[19] Je pense à certains avatars des robinsonnades, comme *Le Robinson des Glaces* d'Ernest Fouinet (1835), ou aux romans anglais décrivant la vie au *college*, comme *Eric, or little by little* de F.W. Farrar (1858).

[20] Par exemple par Isabelle Smadja (*Harry Potter, les raisons d'un succès*, Paris, PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 2001) ou Benoît Virole, *L'Enchantement Harry Potter : La psychologie de l'enfant nouveau*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2002. Dans le présent volume, voir l'article de Marie Burkhardt.

fois sur l'ambigüité de son traitement de la double contrainte : quand le cycle s'ouvre en effet, le héros sort d'une enfance martyre et atteindre l'âge de l'internat signifie pour lui accéder à un nouveau monde fascinant et à une nouvelle identité prestigieuse : difficile alors de parler de nostalgie de l'enfance, même si Privet Drive s'avère bien, tardivement, un lieu de protection magique. Il faut en revanche noter la prégnance d'une autre forme de stase temporelle, en l'espèce le poids dans cette œuvre des filiations, des héritages, et la nette tendance à la reproduction générationnelle.

La confrontation à la double aspiration contradictoire « grandir-ne pas grandir » ressort plus directement de nos deux autres exemples, car ils partagent une option chronologique beaucoup plus répandue que celle des « *Harry Potter* », qui consiste à se concentrer sur l'exploration, au fil de leurs volumes, d'une durée *courte*, mais correspondant précisément au passage entre enfance et âge adulte. C'est d'ailleurs une des significations que l'on peut donner au titre français de la trilogie de Philip Pullman : « *A la croisée des mondes* », au carrefour des âges. Nous avons développé ailleurs[21] ce qui apparaît comme une originalité de cet ensemble, sa vision nuancée de ce passage. L'enfance en effet est loin d'y être seulement un paradis perdu, puisque les deux héros ont développé pendant de difficiles jeunes années la forme d'impitoyable dureté qui les caractérise, ou que le monde de Cittagazze livré aux bandes d'enfants, dans le volume *La Tour des Anges*, apparaît encore d'une cruauté cauchemardesque. Parallèlement, l'âge adulte, du côté du réalisme, de l'effort, de l'engagement dans le monde, signifie avant tout, dans le dernier roman, découverte de soi et développement du rayonnement personnel : dans ces ouvrages qui matérialisent les problématiques abstraites qu'ils abordent, ces deux évolutions se traduisent par la fixation du daemon, animal reflet du moi, sous une forme unique, et par la capacité à attirer désormais la Poussière ou *sraf*[22].

Mais nos remarques dans ce sens – grandir n'est pas un tel drame pour Pullman –, ont pour but de nuancer ce qui frappe peut-être davantage à la première lecture de la trilogie, et vient

[21] Anne Besson, « *A la Croisée des mondes* fictionnels : cycle, littérature de jeunesse et sémiotique des mondes possibles chez Philip Pullman », Arras, *Cahiers Robinson* n°17, « *Autres Mondes* », 2005, p. 125-144, et particulièrement p. 140-142.

[22] Will et Lyra revenant de leur première escapade amoureuse, désormais adultes, sont ainsi décrits en êtres de lumière : « ils donneraient l'impression d'être faits d'or. Ils apparaîtraient comme l'image authentique de ce que pourraient être les humains en permanence, après avoir reçu leur héritage./ La Poussière qui se déversait des étoiles avait retrouvé un foyer vivant, et ces enfants qui n'étaient plus des enfants, débordants d'amour, étaient à l'origine de tout cela », *Le Miroir d'Ambre*, *op. cit.*, p. 429 ; « they would seem to be made of gold. They would seem the true image of what human beings always could be, once they had come into their inheritance. / The Dust pouring down from the stars had found a living home again, and these children-no-longer-children, saturated with love, were the cause of it all », *The Amber Spyglass*, *op. cit.*, p. 497.

en effet atténuer la drastique injonction contemporaine à mûrir tant qu'il est encore temps, par son non moins typique revers nostalgique, également présent chez Pullman : l'enfance y apparaît bien aussi comme liberté et spontanéité (avec les métamorphoses kaléidoscopiques du daemon non encore fixé), ou comme une matière précieuse dont les « méchants » de l'histoire (les parents !) ont trouvé moyen de tirer une source d'énergie, tandis qu'à Cittagazze quitter l'enfance, dans une nouvelle concrétisation de l'abstrait, condamne aussitôt à mourir entre les mains des Spectres. Et symétriquement toujours, la véritable tragédie, la fin terrible à laquelle Pullman condamne ses lecteurs en séparant à jamais ses héros, fait de l'âge adulte, aussi, bien sûr, une malédiction, une prison d'où l'on ne peut guère que se rendre digne de son passé perdu.

On ne sait pas encore comment finira l'Eragon de « *L'Héritage* », pas plus qu'Harry Potter d'ailleurs, mais les deux volumes parus de la trilogie de C. Paolini impressionnent déjà par la place qu'ils font à l'enjeu du passage à l'âge adulte, avec un héros en perpétuelle mutation, dont on perd régulièrement de vue l'âge exact tant il est toujours et à la fois trop jeune et trop vieux. Les deux volumes, qui couvrent moins d'un an, sont centrés sur la « formation » d'Eragon, qui doit quitter son enfance après qu'elle a été d'emblée dévastée, et multiplie les premières expériences, du deuil (il a déjà perdu deux pères de substitution) à l'amour, de la douleur physique à la culpabilité morale. Auprès de deux mentors successifs, Brom et Oromis, ses quantités et vitesses d'apprentissage ne sont pas sans évoquer le téléchargement instantané des aptitudes dans *Matrix…* : illettré, Eragon apprend à lire en moins de deux chapitres dans le premier volume[23], et dès le second, chez les elfes, non seulement il se passionne pour la lecture, mais il va jusqu'à écrire lui-même un poème épique[24] ; de même, absolument novice dans le maniement des armes, l'élève dépasse le maître qui n'a « plus rien à [lui] apprendre » en quelques étapes réparties sur une portion de volume[25]. A intervalles réguliers, des plages de récits itératifs font le point sur l'évolution ininterrompue du héros[26], qui a aussi ses traductions physiques : il s'affine et s'endurcit au point de ne déjà pas se

[23] *Eragon, op. cit.*, à partir de la p. 301.

[24] *L'Aîné, op. cit.*, p. 552. Saphira commente : « Comme tu as changé (…) ! Personne ne reconnaitrait en toi le garçon inexpérimenté parti pour se venger. Cet Eragon-là n'aurait pas su écrire un lai à la manière des elfes. J'ai hâte de voir ce que tu seras devenu dans 50 ou 100 ans ».

[25] *Eragon*, entre les p. 169 et 348 (« Je n'ai plus rien à t'apprendre en escrime. Tu manies l'épée avec un talent exceptionnel »).

[26] Par exemple, *ibid.*, p. 247 : « Le temps s'écoula très vite. (…) Eragon n'avait pas à se plaindre de l'ennui ! Brom lui apprenait à parler le langage des elfes, à s'occuper de Saphira et à pratiquer la magie (…). Les longues étapes et l'entraînement exténuant avaient transformé le corps d'Eragon, lui donnant des bras solides ; et, sous la peau tannée par le grand air, des muscles déliés. Bref, le garçon s'endurcissait ».

reconnaître dans un miroir durant le premier volume[27] ; il doit se raser (pour la première fois) et à nouveau affronter un reflet modifié au début du second[28], où le séjour chez les elfes est couronné par une véritable métamorphose, suite à une cérémonie où il acquiert les exceptionnelles qualités physiques de ses hôtes, et leur grande beauté[29]…

Il est dès lors véritablement un autre, non plus, comme il le dit, le « petit fermier que je suis - ou que j'étais »[30], mais « un autre homme »[31], qui gagne au combat un nouveau nom, « Tueur d'Ombre ». La perplexité qui saisit parfois le lecteur quant à l'écoulement du temps se traduit par la coexistence de constats comme « Tu as encore beaucoup à apprendre »[32] ou « tu n'es pas encore prêt »[33] contre « Tu as grandi »[34], « tu deviens sage »[35], « tu es plus grand que tu ne crois »[36]. Saphira, la dragonne qui l'appelle de l'affectueux et ambigu « petit homme », peut bien lui rappeler la différence d'âge qui condamne son amour pour la princesse elfe centenaire Arya : certes, pour elle, Eragon n'est « pas un gamin. Pas après tout ce que tu as vécu depuis que nous sommes ensemble. Mais tu es jeune, même par rapport à la courte durée de vie de ton espèce »[37]. Il lui avoue cependant moins de 50 pages plus loin, quand la torture de son dos blessé semble insurmontable : « Je suis à bout, Saphira. Pareil à un vieux cheval qui aurait labouré trop de champs »[38]. Rappelons qu'Eragon a eu 16 ans, l'âge où il accède au statut d'homme, à la fin du premier volume…

Cette évolution centrale, cette croissance « à marche forcée » du héros, se trouve en outre reflétée et démultipliée par les équivalents qu'elle trouve dans les métamorphoses d'autres jeunes personnages : la dragonne Saphira double véritablement son maître de ce point de vue,

---

[27] *Ibid.*, p. 285 : « son visage avait changé depuis qu'il avait fui Carvahall, il n'y avait pourtant pas si longtemps. Plus de joues rebondies : le voyage, les privations, l'entraînement physique les avaient fait fondre. Ses pommettes étaient plus saillantes, et les contours de sa mâchoire étaient plus prononcés. Il y avait une légère marque autour de ses yeux qui, vue de près, lui donnait un aspect étrange, presque sauvage (…) son visage lui restait comme étranger ».

[28] *L'Aîné*, p. 351 : « "Je parais plus vieux, vieux et usé". Ses traits étaient également devenus anguleux, ascétiques, lui donnant l'apparence d'un faucon (…). Il dégagea ses cheveux pour dénuder ses oreilles, qui à présent s'effilaient légèrement, révélant combien son lien mental avec Saphira l'avait transformé (…). Bien qu'il ait su que la chose arriverait (…) sa réalité l'emplissait de perplexité. Le fait de n'avoir aucune prise sur ses transformations physiques le contrariait ; en même temps, il était curieux de voir jusqu'où cela irait. De plus, il avait conscience d'être encore au milieu de l'adolescence, avec son lot de mystères et de difficultés ».

[29] *Ibid.*, p. 567 : « le visage lisse et les hautes pommettes des elfes ; ses oreilles étaient pointues, ses yeux fendus comme les leurs ; sa peau avait la couleur de l'albâtre et irradiait un éclat magique./ "Je ressemble à un petit prince" ».

[30] *Eragon*¸ p. 592.

[31] *L'Aîné*, p. 663.

[32] *Eragon*¸ p. 155.

[33] *L'Aîné*, p. 461.

[34] *Eragon*¸ p. 200.

[35] *L'Aîné*, p. 779.

[36] *Eragon*¸ p. 673.

[37] *L'Aîné*, p. 446.

[38] *Ibid.*, p. 487.

depuis l'éclosion de son œuf à sa maîtrise du jet de flammes et à son expérience de l'amour non payé de retour (relevons simplement que les dragons n'arrêtent jamais de grandir !), comme dans une moindre mesure, dans le second volume, les « aînés » d'Eragon, celui qu'il considère comme son frère, son cousin Roran, et celui qui se révèle l'être, Murtagh. Une construction où alternent les chapitres consacrés aux deux héros nous permet de suivre tout le parcours de Roran, qui devient le leader charismatique de sa communauté qu'il entraîne pour son salut dans un périlleux périple. Comme Eragon, il ne peut qu'affirmer qu'il n'a pas eu le choix quand il peine à reconnaître sa propre image, et son changement de statut s'accompagne également d'une nouvelle identité, sous le surnom guerrier de « Puissant Marteau »[39]. Au contraire, on retrouve Murtagh, disparu à la fin du premier volume, devenu sans transition, à la fin du second, un Dragonnier déjà plus puissant qu'Eragon : c'est une autre façon, non moins impressionnante, de présenter une métamorphose. Dernier personnage à incarner cette même prodigieuse accélération du temps de la croissance et de la maturation, la petite Elva, qui passe en quelques mois de nouveau-né à fillette de 3-4 ans, parce qu'elle subit une malédiction à laquelle elle doit acquérir la force physique de faire face.

Au total, un panel très frappant d'enfants marqués, destinés, enfants-rois vraiment – on peut y ajouter les deux jeunes souverains des Vardens et du Surda : à la fois accablés et couronnés des plus hautes responsabilités, de la conscience qu'on ne gagne que pour autant que l'on sacrifie, d'une sagesse trop grande pour eux. Ils semblent dès lors exemplaires des pré-adolescents d'aujourd'hui, qui ont fait le triomphe de nos trois ensembles romanesques, dont les observateurs de tendance disent qu'ils « grandissent petits » (c'est le sens du sigle KGOY, « kids grow old younger ») : ils connaissent l'incertitude et l'instabilité du monde et y font face, la rapidité des échanges et des changements, qu'ils reproduisent, l'injonction épicurienne à profiter du présent et ses traductions consuméristes, auxquelles ils souscrivent. Christopher Paolini, en organisant au sortir de l'adolescence, avec toute sa famille, une véritable campagne de lancement assurant le prodigieux succès d'*Eragon*, en est également représentatif, ainsi que son ouvrage qui, pour être dans cet ordre une véritable réussite, n'en est pas moins, dans son intégralité, « nourri » d'éléments repris ailleurs. Mais précisément, peut-être est-ce là une autre façon de nuancer une dernière fois désir et obligation de grandir : on cherche à le faire en renouvelant de vieilles histoires, en s'évadant, toujours, vers d'autres mondes ; on rêve de grandir sans grandir, en préservant ses refuges, en passant sans transition de l'enfant précoce, et pressé, à l'adulescent, néo-adulte nostalgique.

[39] *Ibid.*, p. 318 et 217.

Anne Besson, Université d'Artois (Arras)