



HAL
open science

Dragons à vapeur : vers une poétique de la fantasy néo-victorienne contemporaine

Caroline Duvezin-Caubet

► **To cite this version:**

Caroline Duvezin-Caubet. Dragons à vapeur : vers une poétique de la fantasy néo-victorienne contemporaine. Littératures. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2017. Français. NNT : 2017AZUR2023 . tel-01680496

HAL Id: tel-01680496

<https://theses.hal.science/tel-01680496v1>

Submitted on 10 Jan 2018

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.



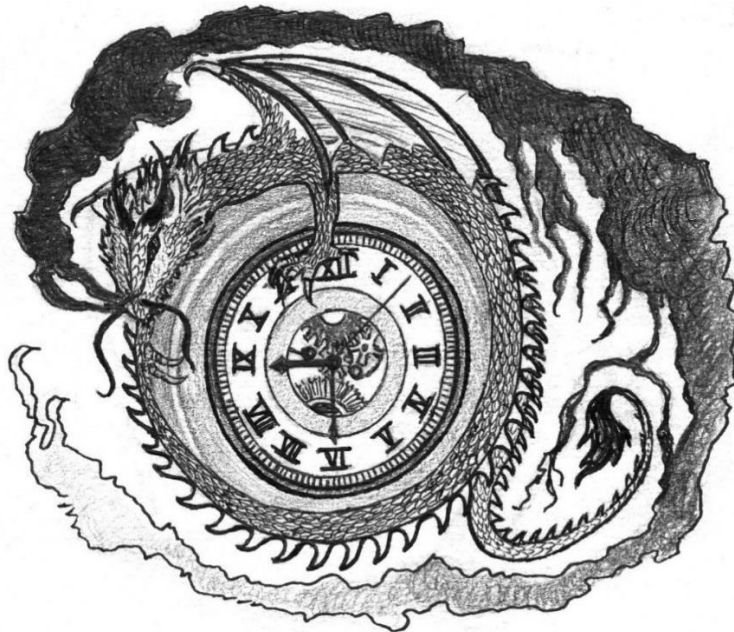
École doctorale Sociétés, Humanités, Arts et Lettres (ED 86)
Unité de recherche LIRCÉS (EA 3159)

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en
Langues, Littératures et Civilisations Anglophones

par Caroline DUVEZIN-CAUBET

DRAGONS À VAPEUR : VERS UNE POÉTIQUE DE LA FANTASY NÉO- VICTORIENNE CONTEMPORAINE



Dirigée par Christian GUTLEBEN

Soutenue le 29 septembre 2017

Devant le jury composé de :

Anne
Vanessa
Christian
Georges

BESSON
GUIGNERY
GUTLEBEN
LETISSIER

PR, Université d'Artois (Examineur)
PR, École Normale Supérieure de Lyon (Rapporteur)
PR, Université Côte d'Azur (Directeur de thèse)
PR, Université de Nantes (Rapporteur)

À la mémoire de ma grand-mère, Simone Duval, qui m'a appris à aimer la fantasy.

École doctorale Sociétés, Humanités, Arts et Lettres (ED 86)
Unité de recherche LIRCES (EA 3159)

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en
Langues, Littératures et Civilisations Anglophones

par Caroline DUVEZIN-CAUBET

DRAGONS À VAPEUR : VERS UNE POÉTIQUE DE LA FANTASY NÉO- VICTORIENNE CONTEMPORAINE

Dirigée par Christian GUTLEBEN

Soutenue le 29 septembre 2017
Devant le jury composé de :

Anne	BESSON	PR, Université d'Artois (Examineur)
Vanessa	GUIGNERY	PR, École Normale Supérieure de Lyon (Rapporteur)
Christian	GUTLEBEN	PR, Université Côte d'Azur (Directeur de thèse)
Georges	LETISSIER	PR, Université de Nantes (Rapporteur)

Remerciements

Cette thèse est un iceberg : ses 538 pages visibles prennent appui sur l'aide de nombreuses institutions et individus. Je souhaite par conséquent adresser mes sincères remerciements :

- À mon directeur, M. Christian Gutleben, pour m'avoir acceptée en M2 puis en thèse, pour m'avoir fait découvrir le néo-victorianisme et m'avoir suggéré tous ces romans et ouvrages critiques passionnants, pour les retours prompts et pertinents, les conseils, les relectures, les corrections, les encouragements, et pour avoir volé à mon secours au moment où j'en avais vraiment besoin,

- À Mme Vanessa Guignery, pour m'avoir référée à M. Gutleben en début de Master 2, pour avoir soutenu ce projet de thèse, et pour son activité d'encadrement et d'enseignement exemplaire lorsque j'étais encore élève à l'ENS,

- À l'École Normale Supérieure de Lyon, pour le contrat doctoral qui m'a permis de travailler dans d'excellentes conditions, ainsi qu'à l'Université de Nice Sophia Antipolis puis l'Université Côte d'Azur pour la charge d'enseignement accordée au sein du département d'Études Anglophones,

- Aux collègues dudit département d'Études Anglophones, pour leur bienveillance et leur patience lors de mes premiers pas dans l'enseignement, en particulier M. Didier Revest, Mme Geneviève Chevallier et Mme Simona Oliva,

- Aux membres de l'administration, en particulier Mme Christine Ébily, et aux secrétaires de l'École Doctorale et du LIRCES, Mme Catherine Delemarre et Mme Solen Cozic, pour leur aide patiente et souriante avec les documents administratifs,

- Au laboratoire du LIRCES et au personnel de la bibliothèque universitaire pour les dizaines et dizaines de PEB commandés et réceptionnés,

- Aux professeurs des cours sur l'imaginaire suivis à l'Université d'Ottawa en 2011-2012, dont je garde encore précieusement les notes prises et les ouvrages étudiés,

- Aux membres du CERLI, pour les colloques passionnants, les discussions enrichissantes, les références glanées au détour d'une question ou autour d'un repas, et les rires partagés... parmi les cerlistes, ma gratitude va particulièrement à Mme Anne Besson, dont les ouvrages m'ont donné envie de faire de la recherche en fantasy, à M. Christian Chelebourg, pour m'avoir

suggéré quelques ouvrages-clés et pour les journées d'études stimulantes à Nancy, et à Mme Justine Breton, la première personne que j'ai entendue communiquer au CERLI et la première personne avec qui j'ai noué une discussion,

- À Mme Viviane Bergue et Mme Émilie Barbier, pour avoir eu la gentillesse de m'envoyer leurs mémoires de M1 qui, s'ils ne sont pas directement cités, ont nourri ma réflexion sur la fantasy urbaine et sur le roman de Jo Walton,

- Aux participant(e)s du séminaire doctoral d'anglicistes organisé par Mme Hélène Collins puis co-organisé par Mme Danielle Sullivan, Mme Nathalie Picard et M. Thibaud-Pascal Danel, pour les échanges, les questions, le soutien, les rires et le thé,

- À tous les doctorant(e)s et docteur(e)s qui se sont dévoué(e)s pour relire des chapitres individuels de ma thèse (dans l'ordre, de l'introduction à la conclusion : Mme Cécile Duquenne, Mme Anne Grand d'Esnons, Mme Justine Breton, Mme Hélène Breda, Mme Nathalie Picard, M. Florent Favard, Mme Déborah Bridle, Mme Hélène Collins, M. François-Ronan Dubois, M. Laurent Trèves, M. Thibaud-Pascal Danel, M. David Peyron, Mme Gaëlle Debeaux et Mme Chloé Lucidarme), pour les suggestions, les corrections, les références et les commentaires enthousiastes sur le fond et la forme,

- À M. Thomas Lacomme, qui a fait la relecture finale d'un tiers de cette thèse, et dont l'amitié inestimable m'accompagne et me soutient depuis notre première journée en Hypokhâgne,

- À ma sœur, Mme Noëlle Duvezin-Caubet, qui a relu les deux tiers restants de cette thèse et me supporte depuis presque vingt-cinq ans (merci pour tout, et dans le cadre de la thèse, merci surtout pour *Hamilton*), et à mes parents pour leur patience,

- À tous les chercheurs et amateurs rencontrés sur Twitter, pour les réponses, les questions, les échanges, le soutien moral, les gifs, les fous rires, les liens tissés, l'inspiration et l'envie de continuer à se poser des questions malgré tout,

- Enfin, aux auteures de mon corpus qui ont réagi à mon travail avec curiosité et enthousiasme, et m'ont rendue fière d'être chercheuse en littérature contemporaine.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE : DÉLIMITER.....	31
CHAPITRE 1 : Définir – Origines et frontières du genre.....	33
I – Faux amis, synonymes et antonymes : nommer la fantasy néo-victorienne.....	33
II – <i>Hic sunt dracones</i> : les nouveaux territoires de la fantasy ?	54
CHAPITRE 2 : Ordonner – Sexe, genre et pouvoir.....	71
I – <i>Becoming Jane</i> : <i>topoi</i> du roman sentimental d’Austen à Brontë.....	71
II – <i>Queen Bee</i> contre <i>Once and Future King</i> : la royauté dans tous ses états.....	88
III – <i>Queer and Queerer</i> : sexualités des marges.....	108
CHAPITRE 3 : Explorer – Héritage et imaginaire de l’Empire	123
I – Une politique impériale du déplacement	124
II – Grand Tour et petit empereur	140
III – À l’est du soleil et à l’ouest de la lune : nouveaux mondes et frontières.....	150
DEUXIÈME PARTIE : ENQUÊTER	169
CHAPITRE 4 : Découvrir – La ville à l’épreuve de la fantasy.....	171
I – Espace double : entre la forêt enchantée et la jungle urbaine	172
II – Londres, monstre des bas-fonds	183
III – Jack et la psychogéographie : à la poursuite du Minotaure.....	198
CHAPITRE 5 : Décoder – Poétiques du roman policier.....	211
I – Fantasy policière : retour au chaudron victorien des genres.....	212
II – <i>Fair-play</i> et <i>world-building</i> : règles du jeu du monde fictionnel	223
III – Interroger le canon : les squelettes dans les placards de l’histoire.....	237
CHAPITRE 6 : Expérimenter – Laboratoires de la fiction	251
I – Science et fiction : de la magie avec des boulons ?	251
II – Le steampunk, entre rouages de l’innovation et machines à différences	259

III – Les expériences de l’uchronie : de la paillasse au poème	275
TROISIÈME PARTIE : CRÉER	291
CHAPITRE 7 : Évoluer – Hybridité et nostalgie	293
I – (R)évolutions et décadence : la marche du progrès ?	293
II – Monstres et Cie : l’altérité et les limites	306
III – « Verweile doch ! Du bist so schön ! » : nostalgie, conservation et expérience du temps	321
CHAPITRE 8 : Enchanter – Ombres et lumière de la magie	335
I – Le mentir-vrai : illusions, méta-magie et cosmogonie.....	336
II – De l’enchantement à l’engagement : masques, représentations et réalité	347
III – Invoquer l’au-delà ? Frontières de l’imaginaire et du réel	360
CHAPITRE 9 : Jouer – Écriture et communautés.....	377
I – De l’en-tête au pied de page : anatomie d’une autorité marginale.....	378
II – Royaumes de la fanfiction : l’écriture démocratique.....	392
III – Fiction augmentée : mondes et communautés sans limites.....	407
CONCLUSION	425
ANNEXES.....	441
Annexe 1	442
Annexe 2	444
Annexe 3	445
Annexe 4	447
Annexe 5	448
Annexe 6	448
Annexe 7	449
Annexe 8	449
Annexe 9	450
Annexe 10	451

Annexe 11	452
Annexe 12	453
Annexe 13	454
Annexe 14	455
Annexe 15	456
Annexe 16	457
Annexe 17	458
Annexe 18	459
Annexe 19	461
Annexe 20	463
Annexe 21	464
BIBLIOGRAPHIE	469
I – Sources primaires	469
1) Corpus principal	469
2) Corpus élargi	470
3) Autres œuvres primaires néo-victoriennes	476
4) Autres œuvres primaires	477
II – Sources critiques	481
1) Ouvrages et chapitres d’ouvrages	481
2) Articles de revues universitaires et de revues spécialisées dans l’imaginaire	496
3) Articles de presse	500
4) Sources numériques (podcasts, vidéos, captations, blogs, sites internet, MOOCs, tweets...)	501
5) Autres sources (entretiens, mémoires de Master, thèses et notes de cours)	510
INDEX DES NOMS*	513
TABLE DES MATIÈRES	533

INTRODUCTION

What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden.

(T.S. Eliot, *The Four Quartets*)

Ancrée dans un passé immémorial ou dans un futur qui dépasse notre horizon de spéculation : quelle que soit la direction vers laquelle elle regarde, l'imagination traite toujours du présent. T.S. Eliot exprime cette idée avec la fulgurance propre à la poésie mais nous l'empruntons à Ursula Le Guin, qui récuse la définition habituelle de la science-fiction :

Science-fiction is often described, and even defined, as extrapolative. The science fiction writer is supposed to take a trend or phenomenon of the here-and-now, purify and intensify it for dramatic effect, and extend it into the future. "If this goes on, this is what will happen." A prediction is made. Method and results much resemble those of a scientist who feeds large doses of a purified and concentrated food additive to mice, in order to predict what may happen to people who eat it in small quantities for a long time. The outcome seems almost inevitably to be cancer. So does the outcome of extrapolation.¹

Il peut paraître étrange de lancer une réflexion sur la fantasy² néo-victorienne, littérature doublement tournée vers le passé, en utilisant les outils théoriques de la science-fiction, littérature en apparence tournée vers le futur. Les apparences comptent et la querelle de famille entre fantasy et science-fiction resurgira régulièrement au fil des chapitres ; pour l'instant, rappelons simplement que Tzvetan Todorov range le « merveilleux scientifique »³ avec les autres avatars modernes du merveilleux. La science-fiction ne prédit rien et ne prescrit pas plus : elle décrit.⁴ Inversement et par conséquent, nous affirmons que la fantasy n'invente pas pour échapper à la réalité et que la fiction historique ne raconte pas le passé, ou du moins pas

¹ Le Guin, Ursula. *The Left Hand of Darkness*. London: Penguin Books, 2000. p.xi.

² Certains critiques cités dans cette introduction ou dans le chapitre 1 mettent le terme en italiques et/ou avec une majuscule initiale pour signaler l'emprunt à l'anglais. Il nous semble que ce mot est suffisamment intégré dans la langue française pour en faire l'économie.

³ Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970. p.61-62.

⁴ « I am not predicting, or prescribing. I am describing » (Le Guin, *op.cit.*, p.xv).

seulement : « What might have been and what has been/ Point to one end, which is always present ».

Les littératures de l'imaginaire traitent du réel et du présent et les « dragons à vapeur » en parlent peut-être plus que les autres. D'abord parce que le sous-genre que cette thèse s'attache à définir existe au croisement de genres qui, s'ils se réclament d'ancêtres respectables, ne sont apparus que relativement récemment, et dont la popularité est encore beaucoup plus récente. La science-fiction, n'en déplaise aux admirateurs de Lucien de Samosate,⁵ n'existe pas en tant que tel avant la science du XIX^e siècle et même le *Frankenstein* de Mary Shelley devrait être considéré comme un texte précurseur et non fondateur, puisque le mot « science fiction » ne commence à s'imposer qu'à partir de 1929 avec l'éditorial d'Hugo Gernsback pour le premier numéro de *Science Wonder Stories*. Néanmoins, l'histoire critique s'accorde à considérer les « romances scientifiques » de Jules Verne et H.G. Wells comme de la (proto)science-fiction,⁶ une science-fiction victorienne. En revanche, malgré la définition qu'en donnent beaucoup de « vaporistes »,⁷ le steampunk n'est pas de la science-fiction victorienne. Jules Verne et H.G. Wells seraient plutôt les grands-parents de ce sous-genre, même si le steampunk, lancé presque par accident par le *triumvirat* constitué de James Blaylock, Tim Powers et K.W. Jeter dans les années 1980, s'appuie beaucoup plus sur une culture cinématographique et visuelle que littéraire.⁸

Qu'est-ce que le steampunk ? « Le *steampunk* s'efforce d'imaginer jusqu'à quel point le passé aurait été différent si le futur était arrivé plus tôt » :⁹ un type de science-fiction rétro-futuriste, qui extrapole à partir des développements technologiques du XIX^e siècle, par exemple la vapeur, pour réinventer ce siècle (mais sans se limiter à ses limites temporelles, comme nous le verrons). C'est du moins l'idée que nous nous en faisons en commençant ce travail de recherche, même s'il est par la suite apparu (ainsi que nous le verrons dans le chapitre 6) que

⁵ Son *Histoire véritable*, écrite au II^e siècle, comprend bien un voyage sur la lune mais aucun contenu scientifique et relève davantage du conte facétieux.

⁶ Seed, David. *Science-fiction: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p.3.

⁷ « Un vaporiste, c'est la francisation de l'américanisme du steamer. [...] Le vaporiste est l'amateur de steampunk francophone » (Barillier, Étienne, invité dans Angelier, François. « À toute vapeur : voyage en pays Steampunk ! ». Podcast Mauvais genres. *France Culture*. 5 Décembre 2015. 21:34- 21:46. <<http://www.franceculture.fr/emissions/mauvais-genres/toute-vapeur-voyage-en-pays-steampunk>>. Consulté le 15/03/2016).

⁸ « Unlike a number of scholars, I suggest that steamunk's direct inspiration was far more cinematic than literary, a likely reaction to the many film adaptations, pastiches, and knockoffs of the Scientific Romances of Jules Verne and H.G. Wells » (Perschon, Mike. « The Steampunk Aesthetic: Technofantasies of the Neo-Victorian Retrofuture ». Diss. Dir. Sywenky, Irene. University of Alberta, 2012. p.3).

⁹ Riche, Daniel (dir.). *Futurs antérieurs. 15 récits de littérature steampunk*. Paris : Fleuve Noir, 1999. p.11.

quasiment tous les termes de cette définition sont faux d'une façon ou d'une autre – ce qui ne la rend que plus intéressante.

Notre point d'entrée dans le néo-victorien a été d'abord littéraire : pour les critiques, le terme « néo-victorien » désigne des romans contemporains dont l'intrigue se déroule au XIX^e siècle, le règne de Victoria servant de point de repère mais sans que les dates (1837-1901) ou le lieu (la Grande-Bretagne) ne représentent un critère nécessaire. La politique d'une revue électronique comme *Neo-Victorian Studies* est d'ailleurs d'encourager auteurs et chercheurs à sortir des limites restrictives du victorien, sur le plan temporel, géographique et surtout idéologique.¹⁰ La distance qui sépare la période traitée et l'époque de l'écriture permet de raconter autrement le XIX^e siècle, de donner une voix aux oubliés de l'histoire :¹¹ un engagement illustré par les deux romans qui inaugurent le genre. Si certains critiques trouvent du néo-victorien très peu de temps après la mort de Victoria,¹² la plupart s'accordent à placer son émergence à la fin des années soixante, avec la publication de *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys et *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles. L'œuvre de Fowles, résolument postmoderne dans la construction et le style, place au premier plan une femme 'perdue' qui défie autant les normes de son époque que la compréhension du protagoniste Charles, du narrateur et du lecteur. À travers les deux fins proposées au roman, Sarah semble même échapper à la finalité diégétique. Jean Rhys se focalise sur Antoinette/Bertha Rochester née Mason, la « folle dans le grenier »¹³ qui torturait Jane et M. Rochester dans *Jane Eyre*, un monstre qui a perdu sa moralité et son humanité. *Wide Sargasso Sea*, avec sa perspective postcoloniale et féministe, raconte une histoire bien différente du classique romantique de Brontë : Rhys nous parle de sexualité, de racisme, d'Empire et de patriarcat, avec un Rochester ignorant et manipulateur qui reste dans l'ombre de la narratrice auto-diégétique, même une fois

¹⁰ « [A]dopt the widest possible interpretation of 'neo-Victorian', so as to include the whole of the nineteenth century, its cultural discourses and products, and their abiding legacies, not just within British and British colonial contexts and not necessarily coinciding with Queen Victoria's realm; that is, to interpret neo-Victorianism outside of the limiting nationalistic and temporal identifications that 'Victorian', in itself or in conjunction with 'neo-', conjures up for some critics » (Kohlke, Marie-Luise. « Introduction: Speculations In and On the Victorian Encounter ». *Neo-Victorian Studies* 1:1 (Automne 2008), p.12. <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 15 octobre 2013).

¹¹ « [N]eo-Victorian fiction, those works which are consciously set in the Victorian period (or the nineteenth century – there is a difference [...]), or which desire to re-write the historical narrative of that period by representing marginalised voices, new histories of sexuality, post-colonial viewpoints and other generally 'different' versions of the Victorian » (Llewellyn, Mark. « What is Neo-Victorian? » *Neo-Victorian Studies* 1:1, *op.cit.*, p.165).

¹² Wilson, Cheryl A. « Neo-Victorian Fatigue: Getting Tired of the Victorians in Conrad's *The Secret Agent* » *Neo-Victorian Studies* 1:1, *op.cit.*, p.19-40).

¹³ Emblème de l'ouvrage critique féministe de Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1984).

qu'elle a perdu la raison. Féminisme, postcolonialisme et intertextualité : trois éléments qui marquent la naissance du néo-victorianisme littéraire à travers Fowles et Rhys et que des productions paralittéraires plus tardives semblent enclines à oublier, comme nous aurons l'occasion de le voir dans les chapitres 2 et 3. Après 1966 et 1969, c'est la publication de *Possession* par A.S. Byatt en 1990 qui fait date pour le néo-victorianisme. Lauréat du Booker Prize, le roman racontant la découverte d'une relation interdite entre deux poètes victoriens (fictifs) par deux chercheurs du XX^e siècle lance la 'mode' néo-victorienne en littérature. Du côté de la recherche, les articles séminaux de Dana Shiller et Sally Shuttleworth datent respectivement de 1997 et 1998 et la monographie *Nostalgic Postmodernism* de Christian Gutleben de 2001 : trois repères qui montrent bien à quel point cette tradition critique est encore jeune. L'absence de recul est encore plus accentuée pour le steampunk : apparu à la fin des années 1980 et au début des années 1990 (*The Difference Engine* de William Gibson et Bruce Sterling est incontournable), il est 'révélé' au grand public par un article du *New York Times* en 2008.¹⁴ Le néo-victorianisme (du plus littéraire au plus populaire) se donne des airs du temps passé mais il s'agit bien d'un phénomène contemporain.

De son côté, la fantasy est également un genre qui veut se faire plus archaïque qu'il ne l'est. Pourtant, comme le rappelle Anne Besson dans le MOOC (Massive Online Open Course) de 2016 organisé par l'Université d'Artois :

C'est une littérature moderne et contemporaine, qui naît en réaction et donc en tension avec l'industrialisation économique, les bouleversements sociaux qui en découlent, et l'avènement du réalisme littéraire. Avant le XIX^e siècle, ce n'est pas de la fantasy même si on peut [...] trouver des ressemblances *a posteriori* – [...] ce sont d'autres formes de l'imaginaire merveilleux.¹⁵

La fantasy a des racines victoriennes mais elle obtient ses lettres de noblesse dans les années 1950 avec la publication de *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien – qui revendique explicitement sa dette envers des auteurs comme William Morris. Bien entendu, d'autres auteurs européens ont contribué à la modeler au début du XX^e siècle mais pour comprendre la fantasy en tant que genre contemporain, il faut passer de l'autre côté de l'Atlantique :

Dans les dernières vidéos, je vous ai parlé essentiellement de fantasy anglaise : on a vu le genre naître et se développer chez de grands artistes et d'honorables universitaires, comme une

¹⁴ La Ferla, Ruth. « Steampunk Moves Between Two Worlds » *The New York Times*. 8 May 2008. 25/04/2016. <http://www.nytimes.com/2008/05/08/fashion/08PUNK.html?_r=0>. Consulté le 25/04/2016.

¹⁵ Besson, Anne. « Définition de la fantasy ». MOOC *Fantasy, de l'Angleterre Victorienne au Trône de fer*. 03:25-03:54.<<https://www.fun-mooc.fr/courses/univartois/35001S02/session02/courseware/3e07cbb07fd24c239f2bca7ca8f0cdba/4899d06fc1944b8b816a58c150de6e15/>>. Consulté le 08/02/2016.

expression littéraire et artistique légitime et même noble, pas franchement populaire en tout cas. Et pourtant, la fantasy qu'on connaît aujourd'hui est un genre grand public, qui repose sur un cocktail d'action, d'évasion, du suspense et d'identification, autant de formules efficaces qui sont celles des littératures populaires et des médias de masse. Cette fantasy-là nous vient des États-Unis, d'une tradition de la pulp fiction où notre genre s'est illustré dès les années 30, c'est-à-dire en même temps qu'il se développait en Angleterre ; et c'est encore et surtout aux États-Unis que le genre prend véritablement son essor à partir de la fin des années 60 et dans les années 70.¹⁶

Nous ne nous attarderons pas ici sur l'importance (capitale) des magazines *pulps*¹⁷ dans l'éclosion du genre, ni même sur le développement mené dans les années 1960 et 1970 par des auteurs et éditeurs qui sont également des fans, tels que Lin Carter et Lyon Sprague de Camp. Néanmoins, les années 1965 et 1966 marquent un tournant : il s'agit de la publication de l'édition de poche de *The Lord of the Rings*, qui envahit les campus américains et sert même, paradoxalement, de source d'inspiration pour les mouvements de la contre-culture. Le succès du cycle de *Shannara* de Terry Brooks à la fin des années 70, souvent considéré comme un bel exemple de « Big Commercial Fantasy », montre que le corpus américain, l'œuvre de Tolkien et la popularité du jeu de rôle *Dungeons and Dragons* ont permis de constituer un « patrimoine du genre désormais partagé » :¹⁸ des personnages, environnements, motifs et thèmes que le grand public identifie et apprécie. Cependant, elle n'inonde les librairies et les écrans qu'à la toute fin du XX^e siècle. Les années 80 et 90 voient un très grand nombre d'ouvrages de qualité publiés aux États-Unis et en France mais c'est la série *Harry Potter* de J.K. Rowling (1997-2007) qui associe réellement fantasy et succès commercial. Nous nous devons également de mentionner *His Dark Materials* (1995-2000), trilogie à succès qui comprend une dimension néo-victorienne,¹⁹ mais Philip Pullman n'a pas marqué des générations de lecteurs au même degré que Rowling. *Harry Potter* est à la fois une industrie et un univers et les films de Warner Bros. (2001-2011) ont joué un rôle non-négligeable dans cette consécration. De 2001 à 2003, Peter Jackson relève un défi réputé impossible et adapte *The Lord of the Rings* au grand écran,

¹⁶ Besson, Anne. « La fantasy traverse l'Atlantique » MOOC *Fantasy*. 00:00-01:00.. <<https://www.fun-mooc.fr/courses/univartois/35001S02/session02/courseware/ad9e8f03c6bc47779814cd4822d406c8/ec6278cd8b848d8861593be5cf4b5c1/>>. Consulté le 13/02/2016.

¹⁷ « PULPS : en référence à la qualité de la pâte à papier employée pour les produire, magazines de grande diffusion et de faible prix qui ont constitué le principal support des littératures de genre aux États-Unis à partir de 1896 (*Argosy*) et jusque dans les années cinquante. Les principaux types d'ensemble s'y sont mis en place en même temps que les spécialisations génériques » (Besson, Anne. *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*. Paris : CNRS Éditions, 2004. p.243).

¹⁸ *Ibid.*, 13:30-13:33.

¹⁹ Voir Duvezin-Caubet, Caroline. « Fantômes nostalgiques ou révisionisme lucide ? Réinvestissement néo-victorien du passé historique, littéraire et mythique au sein du multivers dans *His Dark Materials* de Philip Pullman » (Mémoire de Master. Dir. Gutleben, Christian. École Normale Supérieure de Lyon, 2014). Ayant traité de cet aspect de façon extensive en Master, nous n'y reviendrons pas.

offrant à la fantasy son plus grand succès cinématographique,²⁰ tant populaire que critique (*The Return of the King* remporte les 11 Oscars pour lesquels il était nommé). Voilà les jalons indispensables à poser en introduction, accompagnés de la « définition minimale » d'Anne Besson : « une littérature du merveilleux contemporain, où la magie est présente, même si elle peut être discrète ». ²¹ Pour des raisons de place, la majeure partie du premier chapitre sera consacrée aux définitions, débats terminologiques et jalons de l'histoire des genres nécessaires pour circonscrire la fantasy néo-victorienne, qui auraient trop alourdi l'introduction. Les quelques exemples et explications donnés ci-dessus ne font qu'en esquisser les contours génériques.

Fantasy, steampunk et néo-victorianisme : ces trois genres dont il conviendra de définir les relations et les frontières ont chacun une forte identité visuelle. Leurs racines sont victorienne mais leur « naissance » (critique ou populaire) se situe dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Tous trois sont réellement révélés au grand public peu avant ou peu après la charnière millénaire et se diversifient de plus en plus au XXI^e siècle. Pour la fantasy, une des tendances actuelles se situe, d'après Besson, dans la « gritty fantasy » : une variante plus sombre, réaliste, violente et moralement ambivalente, avec en figure de proue le succès international de la série télévisée *Game of Thrones* depuis 2011, adaptée des romans *A Song of Ice and Fire* de George R.R. Martin (dont le premier tome date de 1996 et qui est encore en cours). Elle participe d'une tendance plus générale du cinéma et de la littérature de genre, comme le montrent la popularité d'œuvres situées dans un futur post-apocalyptique dystopique (*Hunger Games*, *Divergent*, *The Maze Runner*, *The 100* et leurs adaptations respectives), les *reboots* très noirs des géants Marvel ou DC, ou encore la mode des zombies (la série *The Walking Dead*, pour ne prendre qu'un exemple). L'autre tendance en vogue soulignée par Besson lorsqu'elle expose le succès contemporain de la fantasy est la « gaslamp fantasy », soit le versant merveilleux du steampunk (selon certaines définitions – nous reviendrons sur cette division dans le premier chapitre) fortement lié à la fantasy urbaine, laquelle est elle-même un

²⁰ « Le fait que cinéma et fantasy fassent rarement bon ménage peut nous amener à penser dès lors que l'impact du merveilleux de fantasy repose peut-être moins sur 'l'émerveillement' au sens d'un choc visuel et sensible tel que le cinéma sait le produire et davantage sur l'appropriation collective d'un répertoire familial, de codes, d'images (Besson, Anne. « La fantasy au cinéma ». MOOC *Fantasy*. 17:07-17:34. <<https://www.fun-mooc.fr/courses/univartois/35001S02/session02/courseware/a8b4ee867f7c433ea4e602ee0fcdd112/43d1c07bf9574feeb991e7cec8202f38/>>. Consulté le 14/02/2016). Besson considère d'ailleurs la trilogie de Jackson comme le seul grand succès pérenne. Le cinéma de science-fiction, au contraire, n'a jamais cessé de briller au *box-office* et sur le plan artistique.

²¹ Besson, « Définition de la fantasy », *op.cit.*, 09:48-09:54.

sous-genre très populaire qui gagne progressivement du terrain sur le med-fan.²² Besson illustre le genre en citant *Jonathan Strange and Mr Norell*, de Susanna Clarke (2004, inclus dans notre corpus principal²³) et *The Grimnoir Chronicles* de Larry Correia (2011-2013).²⁴

Cette tendance peut être directement reliée à la popularité toujours croissante du steampunk depuis le début des années 2000, qui correspond à l'émergence du steampunk francophone au sein du paysage éditorial au tournant du millénaire. D'après Barillier et Colson, une « nouvelle vague » s'annonce ensuite en 2009²⁵ pour le domaine anglophone à travers *Leviathan* de Scott Westerfield, *Bonshaker* de Cherie Priest et *Soulless* de Gail Carriger (ce dernier fait partie de notre corpus principal). En parallèle, le steampunk semble avoir trouvé son style et son public en France. La création de la maison d'édition Mnémos en 1996 fait date pour le sous-genre.²⁶ Au sein de la première vague se distinguent des auteurs comme Mathieu Gaborit et Fabrice Colin, qui signent ensemble *Confessions d'un automate mangeur d'opium* en 1999, Michel Pagel avec *L'Équilibre des paradoxes* (1999 également) ou encore Johan Heliot avec *La trilogie de la lune* (2000-2007). La génération suivante comprend Olivier Gechter, Raphaël Albert, Stéphane Tamaillon... Interrogé en décembre 2015 sur le steampunk qui s'écrit « aujourd'hui », Étienne Barillier cite le roman pour la jeunesse *The Inventor's Secret* d'Andrea Cremer (2014) comme exemple de steampunk « flamboyant », celui, « très vernien » de Nicolas Le Breton dans *Les âmes envolées* (2014), et la série *Les foulards rouges* de Cécile Duquenne (premier tome publié également en 2014), plus tournée vers le Western et la science-fiction.²⁷ Bien entendu, nous écrivons une thèse en études anglophones, pas en littérature comparée, mais le versant francophone, encore plus jeune que son cousin anglophone, indique des directions intéressantes dans le développement du genre, qui ralentit pour « atteindre son rythme de croisière » (toujours d'après Barillier et Colson). L'adaptation du cadre temporel par rapport à l'histoire nationale est particulièrement visible : là où les Britanniques privilégient les années 1870, les Français penchent vers la fin de siècle, leur « Belle Epoque ». La multiplication des ressources et sources critiques comme *Tout le steampunk !* facilite également

²² Abréviation du terme « médiéval fantastique », qui se réfère aux épigones de Tolkien, lesquels ancrent leurs œuvres de fantasy dans le contexte par défaut que représente un Moyen-Âge idéalisé.

²³ Exposé à la page 10 à 13 de cette introduction.

²⁴ Besson, Anne. « Le succès contemporain » MOOC *Fantasy*. 13:30-13:59. <<https://www.fun-mooc.fr/courses/univartois/35001S02/session02/courseware/ad9e8f03c6bc47779814cd4822d406c8/db9acfde6dbf4b6890b596c04a4f7326/>>. Consulté le 13/02/2016.

²⁵ Barillier, Étienne et Raphaël Colson. *Tout le steampunk !* Montélimar : Les moutons électriques, 2014. p.213-216.

²⁶ *Ibid.*, p.146

²⁷ Angelier, *op.cit.*, 01:15:14 – 01:16:25.

le travail de recherche. Par conséquent, nous nous réservons le droit de faire des rapprochements ponctuels avec des œuvres francophones lorsque cela servira notre propos. Par ailleurs, le medium de la bande dessinée franco-belge souligne l'importance du visuel pour le steampunk et lui donne de plus en plus de place en librairie : sans s'attarder sur les développements rétro-futuristes depuis les années 80, nous évoquerons tout de même *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* de Jacques Tardi (1976-2007), la série des *Citées Obscures* de François Schuiten et Benoît Peeters (en cours depuis 1983), *Les Arcanes du Midi-Minuit* de Jean-Charles Gaudin et Cyril Trichet (2002-2015) et le poétique *Château des étoiles* d'Alex Alice (2014-2015). Le Japon est aussi irrémédiablement lié à l'histoire du genre depuis sa représentation dans *The Difference Engine*, en passant par le film d'animation *Steamboy* de Katsuhiro Ōtomo (2004) et l'œuvre de Hayao Miyazaki, jusqu'à la popularité actuelle des mangas et *animes* dans le monde occidental, où le steampunk joue un rôle important (voir par exemple *Last Exile* de Koichi Chigira ou *City Hall* de Rémi Guérin et Guillaume Lapeyre).²⁸

Travailler sur une thèse a tendance à faire ressortir le sujet plus de que de raison dans la vie quotidienne, le rendant omniprésent. Pour le steampunk, il ne s'agit probablement pas d'une illusion d'optique : depuis 2014, il prend de plus en plus de place en librairie, par exemple sur les présentoirs de la Fnac de Nice. À partir de mai 2015 et quasiment jusqu'à la fin de l'année, *Le Paris des Merveilles* de Pierre Pevel (dont les deux premiers tomes étaient sortis en 2003 en 2004 mais avaient à l'époque raté leur public²⁹) se trouvait mis à l'honneur dans la section fantasy pour la sortie du tome 3, *Le Royaume immobile*, l'ensemble se distinguant avec des couvertures dans un style art nouveau. En face se trouvaient plusieurs réécritures de *Frankenstein* et la traduction de la fiction holmésienne *A Study in Silk* de Emma Jane Holloway (2011, traduction 2015), rejointe en novembre par la traduction de *Moriarty : The Hound of the d'Uberville* de Kim Newman, cette dernière affublée d'une couverture très steampunk en vert et argent, dans un style similaire au « mois du cuivre » organisé chaque année en février par la maison d'édition Bragelonne.³⁰ Au milieu des héros et dragons sur papier glacé (en couleurs vives ou au contraire très sombres, dans la veine « gritty »), les tons feutrés des œuvres steampunk, avec une texture matte relevée de rouages et détails métalliques, attirent l'œil et la

²⁸ Nous n'aurons pas l'occasion d'en discuter plus en détail dans le corps de cette thèse mais on pourra se référer au chapitre « Suchimupanku : Steampunk et rétro-futurisme au pays du soleil levant » (Barillier et Colson, *op.cit.*, p.184-204) pour une vue d'ensemble sur la question.

²⁹ *Ibid.*, p.152.

³⁰ Van Weise, Matthieu. « Le mois du cuivre saison 4 – Bragelonne ». *French Steampunk*. 8 février 2016. <<http://french-steampunk.fr/le-mois-du-cuivre-saison-4-bragelonne/>>. Consulté le 28/04/2016.

curiosité du lecteur. Nous soulignons l'importance du livre en tant qu'objet esthétique pour rappeler que malgré sa popularité en tant que genre littéraire, l'environnement naturel du steampunk reste les salons de conventions et les forums et sites spécialisés sur la toile où s'affichent des objets et vêtements stylisés. Il s'agit avant tout d'une sous-culture matérielle. Notre approche est littéraire mais le visuel reste primordial pour l'identité du steampunk en tant que « genre extrêmement visible et reconnaissable, mais qui reste à la marge ».³¹

Depuis l'article de 2008 dans le *New York Times*, le steampunk apparaît de plus en plus dans la culture grand public, comme par exemple la collection automne-hiver pour hommes de la maison Prada en 2012. L'influence esthétique est flagrante dans le spectacle de danse *Atvakhabar Rhapsodies* créé par Maria Barcellos et Karl Biscuit en 2014 à l'opéra de Lyon, et le magicien Dany Lari en fait un usage assumé et omniprésent dans son spectacle *Retro Temporis*, en tournée depuis janvier 2014. Il serait impossible de citer tous les films steampunk, ou pire, tous les films contenant des objets ou esthétiques steampunk, mais nous mentionnerons tout de même deux sorties récentes : *Avril et le monde truqué*, film d'animation sur un scénario de Jacques Tardi primé au festival d'Annecy en 2015 et *Tomorrowland* des studios Disney, où une fusée steampunk cachée dans la tour Eiffel permet à l'héroïne de sauver un monde parallèle rétro-futuriste des années 1950. Sans être central au film, cet élément de l'intrigue incarne bien le « réenchantement nostalgique de l'imaginaire futuriste »³² que Barillier voit dans le steampunk. Un peu plus anciens, les deux *Sherlock Holmes* réalisés par Guy Ritchie en 2009 et 2011, qui sont « plus du James Bond steampunk que du Sherlock Holmes »³³ soulignent la vigueur des réécritures holmésiennes très libres, qui forment une catégorie à part dans la fiction néo-victorienne. Parmi les séries télévisées, nous pourrions mentionner *Murdoch* (neuf saisons de 2008 à 2015) et le classique de science-fiction *Doctor Who*, qui a toujours eu des éléments et épisodes steampunk au cours de sa longue histoire et a salué l'arrivée du douzième Docteur (Peter Capaldi) en août 2014 avec un générique très marqué par cette esthétique et un premier épisode où un tyrannosaure attaque le Londres victorien. La BBC fournit régulièrement des nouvelles adaptations de classiques du XIX^e siècle, mais plus récemment, le néo-victorien y a trouvé sa place (notamment avec la série des *Penny Dreadful*) et concerne des œuvres de notre corpus : *Hogfather* de Terry Pratchett, adapté en deux épisodes en 2006 puis *Going Postal*,

³¹ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.159.

³² Angelier, *op.cit.*, 20:22.

³³ *Ibid.*, 49:37.

toujours des *Annales du Disque-monde*,³⁴ sur le même format en 2010. *Jonathan Strange and Mr Norell* de Susanna Clarke a été adapté en mini-série de sept épisodes en 2015 et en avril 2016, la BBC a annoncé une nouvelle adaptation de *His Dark Materials* de Philip Pullman, également en mini-série.³⁵ Le steampunk est partout : dans la mode, l'art, les accessoires, la littérature et les écrans, que ce soit en tant que genre ou simple décoration. Cette thèse n'est pas sur le steampunk mais sur la fantasy néo-victorienne. Cependant, le steampunk en est le versant le plus visible et le plus récent et c'est pourquoi il nous a semblé essentiel, dans les pages précédentes, de montrer que le corpus choisi existe dans un contexte bien plus large (et dépassant largement la littérature) et surtout ancré dans le présent. L'échantillon proposé ne fait qu'effleurer la surface de la production contemporaine et ce qui est vrai pour le steampunk l'est aussi pour le néo-victorianisme.

Avec cette perspective à l'esprit, le corpus principal retenu pour étudier la fantasy néo-victorienne est assez restreint : dix-neuf romans pour huit auteurs différents. La place des séries reflète la réalité éditoriale en littératures de l'imaginaire : les deux romans réellement indépendants, *Stardust* et *The Night Circus*, sont écrits respectivement par le célèbre Neil Gaiman et par Erin Morgenstern, qui signe alors son premier (et pour l'heure, unique) roman. C'est aussi le cas de *Jonathan Strange and Mr Norell* de Susanna Clarke mais elle a par la suite publié une collection de nouvelles situées dans le même univers, *The Ladies of Grace Adieu and Other Stories*. Quant à *Snuff*, il s'agit du 39^{ème} tome des *Annales du Disque-monde* de Terry Pratchett. *The Lockwell Sisters* de Galen Beckett est une trilogie, format par excellence de la fantasy auquel se plie également China Miéville, même si les trois romans de *Bas-Lag* sont par ailleurs très atypiques. Les romans *Thursday Next* de Jasper Fforde, dont nous avons sélectionné les quatre premiers,³⁶ sont en réalité au nombre de sept et sa série *Nursery Crime* (deux tomes

³⁴ En règle générale, nous citons les titres de séries et romans de notre corpus dans la langue originale mais nous permettons une exception pour Terry Pratchett afin d'alléger la syntaxe. La série *Discworld* est donc désignée régulièrement selon sa traduction française officielle de Patrick Couton, *Les Annales du Disque-monde*, dont nous reprenons également quelques inventions, telle que la désignation du cycle du Guet pour désigner les romans portant sur la Garde de la Nuit d'Ankh-Morpork, appelée « *Watch novels* » par les lecteurs anglophones.

³⁵ L'adaptation au grand écran en 2007 par New Line Cinema représente un des plus grands désastres financiers et critiques de l'histoire de la fantasy et est abandonné après le premier volet.

³⁶ Pour Fforde, malgré les possibilités de l'uchronie (voir définition à la page suivante), la dimension néo-victorienne est avant tout littéraire : après la réécriture de *Jane Eyre* dans *The Eyre Affair*, le dialogue intertextuel se poursuit dans les tomes 2 et 3, où Thursday fait son apprentissage de détective littéraire auprès de Miss Havisham et entre régulièrement dans des romans de Dickens, d'Austen et d'Emily Brontë. La prévalence du canon victorien est beaucoup moins visible dans le tome 4, que nous avons tout de même inclus pour un match de croquet très carrollien et surtout parce que les quatre premiers romans forment une unité narrative : la quête kafkaesque au terme de laquelle l'héroïne retrouvera son mari. Le tome 5, *First Among Sequels*, indique d'ailleurs dans son titre qu'il s'agit du début d'une série *sequel*. Malgré les références à Conan Doyle et Austen sur la quatrième de couverture du 5, il est évident à la lecture que la dimension victorienne n'est plus du tout centrale

à ce jour), est situé dans le même univers. Quant à Gail Carriger, les cinq tomes du *Parasol Protectorate* se sont vus prolongés dans la tétralogie *prequel*³⁷ *Finishing School* puis la trilogie *sequel*³⁸ *The Custard Protocol* (deux tomes à ce jour), sans parler de plusieurs nouvelles situées dans le même univers et d'une adaptation en manga de *Soulless*, *Changeless* et *Blameless*. Les séries de littérature de l'imaginaire, composées de romans généralement publiés au rythme d'un par an, permettent aux auteurs et éditeurs de fidéliser un lectorat et également d'étendre et d'approfondir l'univers fictionnel – ce qui est dans l'intérêt du lecteur, de l'auteur et, bien entendu, du chercheur.³⁹ C'est également dans cette perspective que nous avons privilégié les romans par rapport aux nouvelles (où le steampunk est très populaire), même si quelques anthologies seront mentionnées au cours de ce travail.

Ce corpus ne pouvait pas matériellement être exhaustif et n'avait pas vocation à l'être, puisqu'il s'agit d'un échantillon à partir duquel nous avons tenté d'élaborer une poétique du genre par mise en parallèle et contrastes, en jouant sur la variété des thèmes, des styles, des cadres et des perspectives. Il présente néanmoins l'avantage de balayer le XIX^e siècle d'un extrême à l'autre : *Jonathan Strange and Mr Norrell* se déroule de 1807 à 1816, *The Night Circus*, au contraire, entre 1875 et 1902 (*Thursday Next*, situé dans les années 1980, reste dans le cadre néo-victorien grâce à l'uchronie⁴⁰). Le cadre spatio-temporel peut être fermement ancré dans l'Angleterre victorienne à grand renfort de dates et inventions scientifiques (*The Parasol Protectorate*), ou exempt de dates mais identifiable par allusions culturelles (*Stardust*), ou encore situé dans un univers que l'astrologie et la toponymie identifient comme radicalement différent du nôtre, alors que ses codes sociaux sont ceux de l'Angleterre pendant la période de la Régence anglaise (*The Lockwell Sisters*). La présence de dates ne garantit d'ailleurs pas un ancrage historique : *The Night Circus* évolue dans un temps suspendu plus proche du conte,

dans cette deuxième étape de la vie de Thursday. Par ailleurs, quatre tomes donnent déjà une bonne idée des techniques narratives et cosmogoniques.

³⁷ Préquelle/antépisode/préquel/*prequel* : « Œuvre littéraire, théâtrale, filmique ou vidéoludique dont l'histoire précède celle d'une œuvre antérieurement créée en se concentrant sur les événements se déroulant avant le récit original » (« Préquelle ». *Wikipédia*. <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9quelle>>. Consulté le 05/06/2017).

³⁸ *Sequel* : pendant du *prequel*, œuvre dont l'histoire suit celle d'une œuvre antérieurement créée (pour ces deux termes, nous avons préféré le calque à la francisation de l'orthographe : si « préquelle » semble raisonnable, « séquelle » porte à la confusion).

³⁹ Le format des cycles et séries sert encore bien d'autres buts : voir Besson, *D'Asimov à Tolkien*, *op.cit.*

⁴⁰ « Le terme "uchronie" est un néologisme fondé au XIX^e siècle par le philosophe Charles Renouvier s'inspirant dans sa construction du mot "utopie" (lui-même créé par Thomas More en 1516) et juxtaposant cette fois au préfixe de négation le terme désignant le temps (chronos) à la place du lieu (*topos*). Il s'agit pour Renouvier d'une "utopie dans l'Histoire [...], l'histoire [...] telle qu'elle aurait pu être" [...] [,] définition que reprendra le grand Larousse du XIX^e siècle. Il s'agit donc d'imaginer, de manière cohérente, une « autre » trame historique dérivant de celle de notre Histoire par un événement qui, dans la réalité, ne s'est pas produit et de développer ensuite ce qui aurait pu se passer si... » (Henriet, Éric B. *L'uchronie*. Paris : Klincksieck, coll. « 50 questions », 2009. p.17).

sans véritable dialogue avec son contexte politique. Dans le mélange des genres, la place laissée à la science-fiction et sa composante rationnelle est parfois à égalité avec la fantasy (par exemple chez China Miéville) mais elle prend parfois le dessus, comme chez Gail Carriger – à moins d’être au contraire presque inexistante, comme avec Galen Beckett. Cet aspect sera traité dans le chapitre 6. Les œuvres de *light fantasy* (fantaisie comique) de Jasper Fforde et Terry Pratchett, qui jouent avec la convention du *willing suspension of disbelief* à force de parodies, satires et pastiches, viennent côtoyer des romans à l’atmosphère beaucoup plus sombre (China Miéville) ou ancrés dans les stéréotypes de la fantasy (Galen Beckett).

En somme, cet échantillon restreint est déjà suffisamment varié pour nous permettre à lui seul de dégager des tendances de la fantasy néo-victorienne. Cela ne nous a pas empêchée de lire des dizaines d’autres ouvrages catégorisés dans le steampunk, la *gaslight fantasy* ou le néo-victorianisme sur des sites comme Goodreads, depuis les romans situés dans le même univers jusqu’aux classiques des littératures de l’imaginaire. Certains se sont révélés très proches du corpus principal, d’autres ont pu au contraire être exclus complètement de la fantasy néo-victorienne, aidant ainsi à en définir les limites génériques. Le corpus ne se voulait pas exhaustif mais les nouvelles lectures offraient des parallèles, contrastes et nuances impossibles à ignorer malgré les restrictions matérielles de la thèse nouveau régime. Plutôt que de choisir quelques œuvres pour élargir le corpus et donc d’en exclure beaucoup d’autres, nous avons décidé de laisser le corpus principal tel quel et d’utiliser les autres lectures comme corpus élargi (voir la bibliographie). Certaines de ces œuvres ont simplement été lues plus tard que le corpus principal, d’autres ont été incluses délibérément pour diversifier ce dernier.⁴¹ Certaines sont juste indiquées en note de bas de page, d’autres sont régulièrement évoquées, d’autres encore sont analysées pendant des sous-parties entières : même si cette hiérarchie répond en partie à des critères scientifiques, il faut bien admettre que l’intérêt que nous trouvons aux romans et nouvelles reste subjectif et ne saurait être expliqué de façon satisfaisante et succincte dans cette introduction, ni même en annexe. Nous ne pouvons qu’espérer que la pertinence de nos choix émerge du corps de l’argumentation. Notons par ailleurs que si le corpus devait dès le départ être contemporain, il se trouve que les dix-neuf œuvres réunies dans le corpus principal ont des dates de publication extrêmement récentes : à l’exception de *Stardust* (1999), ils datent tous du XXI^e siècle et ceux de Gail Carriger, Galen Beckett, Terry Pratchett et Erin Morgenstern (soit

⁴¹ La parité y est respectée mais il s’agit uniquement d’auteurs britanniques ou américains d’origine caucasienne, ce qui pose nécessairement des questions sur la dimension postcoloniale (nous développons cette idée dans le troisième sous-chapitre du chapitre trois par rapport à l’évolution contemporaine du steampunk).

plus de la moitié en termes de romans) ont même été publiés dans le sillage de la « nouvelle vague » steampunk de 2009.

Voilà nos « dragons à vapeur » : l'image choisie pour le titre de cette thèse est une expression volontairement caricaturale et oxymorique. Les dragons, symboles par excellence de la fantasy, brillent en effet par leur absence du corpus principal, même s'ils sont apparus petit à petit dans le corpus élargi, si bien que nous leur consacrons à présent une partie du premier chapitre. Inversement, la vapeur, élément *a priori* indispensable au steampunk, s'est révélée plus un écran de fumée qu'autre chose, et par là-même le symbole parfait de l'image que ce genre cherche à donner de lui-même, alors que la technologie y tient une part beaucoup plus modeste qu'on ne pourrait croire. Ainsi donc, ces dragons à vapeur, dont l'incarnation réelle se limite (et seulement dans une certaine mesure) à Swanwick et Saintcrow, montrent une alliance caricaturale entre les deux genres de l'imaginaire, une fusion artificielle là où, au contraire, l'élaboration d'une poétique nous fait passer par des chemins littéraires tortueux. Néanmoins, l'image est frappante et s'il y a bien un domaine où les images comptent, c'est la fantasy néo-victorienne : fantasy identifiable en un clin d'œil à la couverture (souvent à son détriment) et néo-victorianisme qui joue d'abord sur les codes vestimentaires, technologiques et visuels pour se faire reconnaître.

En 1967, les *Entretiens sur la paralittérature* du colloque de Cerisy marquent l'entrée des « littératures de genre » (dernier avatar linguistique en date de ce qui a pu être taxé de « sous-littérature », « infralittérature » ou « littérature mineure ») dans le paysage universitaire français. Le préfixe *para-* avait été choisi comme axiologiquement neutre, un moyen de faire un pas de côté par rapport à la hiérarchie littéraire tout en la remettant subtilement en question de par sa polysémie : « autour de » (comme dans « paramilitaire ») mais aussi « contre », c'est-à-dire à la fois « opposé à » (comme dans « paradoxe ») et « près de ».⁴² Bien entendu, l'aspect péjoratif a tout de même contaminé le préfixe, opérant un glissement vers l'euphémisme peu éclairant « littérature(s) de genre » (toute littérature ne fait-elle pas partie d'un genre ?), que nous utiliserons comme synonyme, même si nous lui préférons « paralittérature ». Au sens strict, le terme englobe tout texte qui ne soit pas considéré comme littéraire, donc également la paralittérature « didactique » (comme les manuels d'utilisation) mais la plupart des chercheurs se focalisent, comme le fait d'ailleurs Jean Tortel, sur la « paralittérature de l'imagination » :

⁴² Tortel, Jean. « Qu'est-ce que la paralittérature ? ». Arnaud, Noël, Francis Lacassin et Jean Tortel (dir.). *Entretiens sur la paralittérature : Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 1er septembre-10 septembre 1967*. Paris : Plon, 1970. p.16.

littérature de l'imaginaire mais aussi romans d'aventures, d'espionnage, policiers, à l'eau de rose... ces quatre derniers ont gagné en légitimité (éditoriale et critique) depuis les années 60, même s'ils n'ont pas totalement perdu leur marginalité. La recherche universitaire évolue très lentement. De plus, les ouvrages portant sur la paralittérature n'y laissent une place que très restreinte aux littératures de l'imaginaire,⁴³ et en particulier à la fantasy, qui disparaît derrière ou au sein de la science-fiction et est sujette à des confusions théoriques. Ainsi, Pierre Versins évoque en une phrase l'existence du fantastique, « faux jumeau » de la science-fiction,⁴⁴ et Alain-Michel Boyer classe une « Heroic Fantasy » à la R.H. Howard dans la science-fiction,⁴⁵ quand Daniel Couégnas voit « l'heroic fantasy » comme une forme du *récit à poursuite*.⁴⁶

La fantasy, dernière-née des littératures de l'imaginaire, tient le devant de la scène dans les rayons des librairies, ce qui a parfois pour conséquence un rejet de la part du lectorat de genres plus implantés (et à présent supplantés) comme la science-fiction. Associée à un public plus adolescent,⁴⁷ la fantasy se voit critiquée pour sa facilité et son conformisme⁴⁸ par les adultes amateurs de science-fiction, une distinction hiérarchique qui se reflète dans l'intégration inégale des deux genres au champ d'études académiques. Le statut marginalisé des littératures de genre en général et de la fantasy en particulier constitue une « spécificité européenne » et se traduit par un retard français en matière d'anthologies et d'appareil critique face au monde anglo-saxon.⁴⁹ Les travaux des membres du CERLI ont beaucoup fait pour rattraper ce retard critique par rapport aux littératures de l'imaginaire depuis la création du centre par Maurice Lévy en 1979. Les premières générations, composées en grande partie d'anglicistes, se focalisaient plus sur le fantastique. Aujourd'hui, le colloque annuel accueille des communications sur des œuvres de genres et d'origines extrêmement variés. De toute évidence, Anne Besson est la « cerliste » qui sera la plus citée dans le courant de cette thèse mais malgré les progrès de la fantasy auprès du monde universitaire et du grand public depuis une quinzaine

⁴³ Le terme, qui s'oppose au cadre de référence réaliste, sert le plus souvent à regrouper la science-fiction, la fantasy et le fantastique et c'est dans ce sens que nous l'emploierons (le plus souvent au pluriel, pour refléter sa diversité), bien que le manque de précision du signifiant nous pose à nouveau problème (toute littérature ne repose-t-elle pas sur l'imaginaire ?). L'anglais utilise le terme « speculative fiction », qui évoque plus spontanément la science-fiction mais englobe également la fantasy. Les auteurs et éditeurs utilisent aussi souvent l'abréviation SF/F (science-fiction/fantasy).

⁴⁴ Versins, Pierre. « Vie et Aventure de Cora et entretiens sur la science-fiction avec François Le Lionnais et Daniel Drode ». Arnaud *et al.* (dir), *op.cit.*, p.262.

⁴⁵ Boyer, Alain-Michel. *Les paralittératures*. Paris : Armand Colin, 2008, p.62.

⁴⁶ Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*, Paris : Seuil, 1992. p. 150.

⁴⁷ En particulier en ce qui concerne la fantasy du XXI^e siècle, placée sous l'égide de *Harry Potter*.

⁴⁸ Besson, Anne. *La fantasy*. Paris : Klincksieck, coll. « 50 question », 2007. p.9.

⁴⁹ *Ibid.*, p.9-10.

d'année, il serait idéaliste de la juger sortie de l'obscurité. La solution évidente serait de laisser la part belle à l'appareil critique anglophone mais pour cause d'ambiguïté terminologique, toute une série de travaux sur la « fantasy » ne sont pas directement utiles pour notre sujet (voir le chapitre 1). En outre, chercher à élaborer la poétique d'un sous-genre hybride à la croisée des littératures de l'imaginaire implique forcément l'absence d'ouvrages critiques spécifiques.

L'émergence récente de notre objet d'étude apparaît dans la mutation des termes : alors que Besson parlait de « féerie *steampunk* »⁵⁰ dans son ouvrage de 2007, elle utilise, comme nous l'avons vu, le syntagme « *gaslamp fantasy* »⁵¹ dans le MOOC de 2016. Il n'empêche que les sources critiques sur notre corpus sont rares : nous n'avons rien trouvé sur les romans de Beckett et l'unique (mais excellent) article critique sur *Jonathan Strange and Mr Norrell* provient d'une revue anglophone spécialisée dans les littératures de l'imaginaire, pas d'une publication universitaire à proprement parler. Jasper Fforde tire un peu mieux son épingle du jeu, puisque la réécriture de *Jane Eyre* dans le premier tome de *Thursday Next* lui vaut des chapitres dans plusieurs ouvrages de référence néo-victoriens. Neil Gaiman fait l'objet de quelques articles en linguistique, tout comme Terry Pratchett : vu l'ampleur de leurs œuvres respectives, ils constituent d'excellents corpus. Pratchett est l'auteur de notre corpus principal le plus étudié (plusieurs articles et deux ouvrages traitent du Disque-monde), suivi par China Miéville, qui a droit à un chapitre dans *Twenty-First Century Fiction*, un autre dans l'ouvrage d'Elizabeth Ho, des articles et entretiens dans plusieurs revues universitaires et même un numéro spécial d'*Extrapolation*. Son appartenance au mouvement *New Weird* explique peut-être cette meilleure assise critique. Mais même à eux deux, Pratchett et Miéville réunissent un appareil critique extrêmement mince. Les mémoires de Master et thèses de doctorat se montrent plus ouverts, couvrant Gail Carriger et Erin Morgenstern, ainsi que Mark Hodder et Jo Walton (du corpus élargi) en plus de Miéville et Pratchett. Sans grande surprise, l'état de la recherche dans notre domaine est plus que limité, ce qui nous pousse à chercher nos sources en dehors du domaine universitaire et à diversifier les formats : les blogs, sites internet, wikis,⁵² podcasts et captations constituent une part importante de notre assise critique.

Pourtant, une des tendances de la fiction contemporaine soulignée dans l'introduction à *Twenty-First Century Fiction* est justement l'effacement des frontières séparant la littérature de

⁵⁰ *Ibid.*, p.38.

⁵¹ Besson, « Le succès contemporain », *op.cit.*, 13:32.

⁵² Sites élaborés et gérés de façon collaborative, sur le modèle de wikipédia, très utilisés dans la culture populaire.

genre de la 'vraie' littérature, voire, dans une certaine mesure, une inversion de la hiérarchie littéraire :

China Miéville is only one of several to charge 'lit-fic' with being 'insular, socially and psychologically hermetic, neurotically backslapping and self-congratulatory about a certain milieu' (2011). And it is probably true that in this collection, the more explicit engagements with power, agency and political critique come from the essays on genre fiction writers, such as Miéville himself, Iain Banks, Glen Duncan, David Peace, Margaret Atwood, Michel Houellebecq and Sarah Hall.⁵³

Rappelons que Miéville est plus l'exception que la norme, que ce soit dans notre corpus ou dans l'absolu et laissons pour l'instant de côté la question de l'engagement politique (qui nous intéresse particulièrement et sera abordé un peu plus loin dans cette introduction). De plus, comme les éditeurs ne cessent de le répéter, les études sur la fiction du XXI^e siècle sont à prendre avec beaucoup de précautions, étant donné le manque de recul. Mais même au conditionnel, l'idée que la littérature de genre vienne apporter un nouveau souffle à un postmodernisme contemporain stérile et autoréférentiel est intrigante. En 1967, Jean Tortel affirmait que « [d]ans le domaine de l'écriture, il n'y a jamais création de la paralittérature, mais toujours imitation, utilisation de procédés et de climats » et que « ce qui est paralittéraire ne participe en aucune façon de l'esprit de recherche et de contestation verbale ».⁵⁴ Par là-même, une poétique paralittéraire, alors que la poétique est justement « l'étude de l'art littéraire en tant que création verbale »,⁵⁵ constituerait un oxymore. Nous ne remettons pas en question l'appartenance des littératures de l'imaginaire à la paralittérature mais même une lecture superficielle des œuvres de notre corpus montre qu'elles reprennent à la fois la majorité des traits du modèle paralittéraire définis par Daniel Couégnas *et* les traits « repoussoirs » qui l'en éloignent :

- l'affirmation de sa nature langagière, de l'opacité et de l'arbitraire des mots qui la constituent ;
- l'aveu, voire la mise en scène, de sa nature fictionnelle ;
- le souci d'une certaine objectivité ou polyphonie idéologique, les marques du dialogisme.⁵⁶

Le troisième critère est plus problématique et nous aurons l'occasion d'y revenir. En revanche, les deux premiers ressortent de façon unique dans la relation complexe que la fantasy néo-

⁵³ Adishesiah, Siân and Rupert Hildyard. « Introduction: What Happens Now ». Adishesiah, Siân and Rupert Hildyard (eds.). *Twenty-First Century Fiction: What Happens Now*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. p.3.

⁵⁴ Tortel, *op.cit.*, p.17-18.

⁵⁵ *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Dir. Ducrot, Oswald, Jean-Marie Schaeffer *et al.* Paris : Seuil, 1995. p.193.

⁵⁶ Couégnas, *op.cit.*, p.182.

victorienne entretient avec la « suspension consentie de l'incrédulité » (*willing suspension of disbelief*⁵⁷) nécessaire au merveilleux.

Pour Besson, la fantasy « particip[e] pleinement des caractéristiques de la post-modernité artistique : de l'incessant recyclage que celle-ci orchestre, fasciné, ironique, ou, mieux encore, les deux à la fois, de ses transferts intermédiatiques comme de la stimulante réflexion sur le statut des fictions et le sérieux de leur jeu ».⁵⁸ Une fantasy postmoderne : nouvel oxymore. Un des critères courants du postmodernisme consiste certes en l'effacement de la barrière entre le culturel et le populaire,⁵⁹ mais cela n'a pas annihilé la hiérarchie littéraire pour autant. Par ailleurs, « postmodern » est un terme en soi ambigu, pour lequel Margaret Rose rassemble des dizaines d'emplois et de définitions différentes au cours de son étude méthodique de la parodie. Elle identifie une « préhistoire » s'étendant de 1917 à 1945, soit quand le modernisme (par rapport auquel le postmodernisme s'inscrit dans un rapport de rupture et continuité) battait son plein. L'émergence postmoderne s'identifie néanmoins plus souvent dans les années 50 et 60 et les théoriciens dont nous reprendrons le plus souvent les idées au cours de ce travail établissent leurs définitions dans les années 70 et 80 : Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Fredric Jameson et Umberto Eco. Applicable, dans ses différentes variantes, à l'architecture, l'historiographie, la psychanalyse, la philosophie, la science et les arts visuels,⁶⁰ c'est avant tout le postmodernisme comme domaine littéraire qui nous intéresse, avec ses remises en question de la narration linéaire, de la *mimesis* et de la distinction entre fiction et réalité. L'expérimentation et l'intertextualité représentent des critères formels aisément identifiables et le postmodernisme est par là-même souvent assimilé à la métafiction,⁶¹ mais sans que cela ne l'enferme automatiquement dans une tour d'ivoire formelle.

Dans la forme emblématique choisie par Linda Hutcheon, la « métafiction historiographique », l'autoréflexivité et la déconstruction s'accompagnent justement d'une réhabilitation de l'histoire : il faut d'abord affirmer l'existence de faits historiques pour pouvoir

⁵⁷ Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Project Gutenberg, 2004. loc.2513-2515.

⁵⁸ Besson, *La fantasy, op.cit.*, p.23.

⁵⁹ « Leslie Fiedler, 'Cross the Border – Close the Gap', 1969, describes 'Post-Modernist literature' (including science-fiction and Westerns) as 'closing the gap' between high and popular culture and expanding the popular » (Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p.200).

⁶⁰ Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1999. p.3.

⁶¹ « What we tend to call postmodernism in literature today is usually characterized by intense self-reflexivity and overtly parodic intertextuality. In fiction this means that it is usually metafiction that is equated with the postmodern » (Hutcheon, Linda. « Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History ». O'Donnell, Patrick. and Robert Con Davis (eds.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989. p.3).

ensuite entrer dans un dialogue parodique avec eux. Il est évident que les questions de *mimesis* et d'Histoire ne se posent pas de la même manière pour la fantasy que pour la fiction issue du réalisme (même s'il n'en reste plus beaucoup de traces dans son avatar postmoderniste) mais l'historicité doit être réintroduite dès lors que se pose la question du néo-victorianisme. Ce qui soulève de nouveaux paradoxes, puisque l'anhistoricité est souvent utilisée pour définir à la fois la paralittérature⁶² et la fantasy.⁶³ En ce qui concerne la fantasy, l'existence de l'hypergenre du « roman d'aventures » contrevient à ce genre de distinction catégorique, comme le souligne Anne Besson :

Dès lors qu'il est possible de « violer l'histoire », d'introduire de l'invention romanesque – ou du récit « formulaïque », puisqu'il s'agit de littérature de genre – dans ses zones d'ombre, comment tracer la frontière entre l'invraisemblance dont on tendrait spontanément à taxer la *fantasy* et les aventures déjà pas mal échevelées d'un D'Artagnan ?⁶⁴

La frontière entre fiction et Histoire n'a pas attendu le postmodernisme pour être disputée et il ne nous appartient pas de régler ce débat. En revanche, la fantasy néo-victorienne s'y inscrit de façon inédite par son recours à l'uchronie. Le merveilleux prend ses aises dans les « zones d'ombre » du XIX^e siècle : certaines œuvres du corpus élargi, comme celles de Mercedes Lackey, reprennent peu ou prou les repères victoriens pour simplement surimposer l'existence de la magie (cachée au grand public) mais celles du corpus principal choisissent au contraire majoritairement de faire bifurquer le cours de l'Histoire. Chez Carriger, les vampires et loups-garous sortent du placard surnaturel à la Renaissance, chez Jasper Fforde, la guerre de Crimée se poursuit jusque dans les années 80, les dodos sont des animaux de compagnie alors que les canards se sont éteints à la préhistoire et les voyages temporels et littéraires sont monnaie courante. L'uchronie, que les anglophones appellent « alternative history », ouvre une brèche dans la réalité historique pour que la spéculation⁶⁵ et l'imagination s'y engouffrent, si bien que

⁶² « Je crois qu'on peut dire que ce qui caractérise la paralittérature, c'est son refus d'accepter la fiction, de s'accepter en tant que fiction. Et par ce refus [...] elle instaure une univocité de sens et par conséquent débouche sur un a-historisme, ou antihistorisme » (Arseguet, Gérard, intervention lors de la discussion de Grivel, Charles. « Observations du roman policier ». Arnaud *et al.* (dir), *op.cit.*, p.250).

⁶³ « Par anhistoricité, j'entends que pour la *Fantasy* ces œuvres [...] ne peuvent pour ainsi dire jamais être situées dans une époque connue ou même concevable de l'évolution des sociétés humaines, ce qui les différencie radicalement du roman historique, même fantaisiste. C'est que leur propos est de nier tout autre changement que celui de la dominance alternée du Mal et du Bien. En un sens, elles décrivent un monde idéal (ce qui ne veut pas dire parfait, ni même idyllique) et statique, où la répétition des cycles a pris la place du progrès et où les valeurs et leurs contraires sont fixées une fois pour toutes » (Klein, Gérard. Préface inédite à Torres, Anita. *La Science-Fiction française. Auteurs et amateurs d'un genre littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1997. Novembre 1997. <<http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/sff.html>>. Consulté le 30/05/2016).

⁶⁴ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.35.

⁶⁵ En anglais, le terme « speculative fiction », qui englobe la fantasy et la science-fiction, répond à la question « what if ? ».

la fantasy néo-victorienne ne jette peut-être pas tant un regard en arrière qu'un regard sur le côté, comme nous le verrons par la suite.

« Footfalls echo in the memory/ Down the passage which we did not take/ Towards the door we never opened/ Into the rose-garden ». La fantasy néo-victorienne : une porte entrouverte sur une roseraie ? L'image peut sembler étrange pour le XIX^e siècle, dominé par l'industrialisation et le progrès, mais elle se rapproche de celle utilisée par Philipa Pearce dans *Tom Midnight's Garden* (1958) : chaque nuit, à la treizième heure, la porte du jardin de son oncle s'ouvre sur l'époque victorienne et la compagne de jeu du petit garçon. Les échos de pas qui n'ont jamais retenti, une porte qui ne s'est jamais ouverte... comme le rappelle John Su, notre époque se méfie de la nostalgie⁶⁶ mais peut-on réellement être nostalgique d'un monde dont on sait pertinemment qu'il n'a pas existé ? La fantasy néo-victorienne ne prétend jamais reproduire une version réaliste de la période qu'elle réécrit ; le but de l'auteur est d'en donner une version vraisemblable, qui fasse sens à l'intérieur des règles établies. Suspendre son incrédulité ne veut pas dire devenir crédule et le merveilleux permet justement au lecteur de faire plus clairement la distinction entre histoire et Histoire, « what might have been and what has been » et même d'en jouer. Le *present perfect* fait sens ici : ce passé a des conséquences dans le présent, il est ouvert à la (re)lecture. Un des points importants dans l'élaboration de la poétique sera de déterminer le pacte de lecture spécifique à la fantasy néo-victorienne, mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer qu'il n'est pas le contrat classique de la paralittérature, premier critère de Daniel Couégnas :

1. *Un péritexte éditorial établissant sans équivoque, par le biais d'un certain nombre de signaux matériels* (présentation, couverture illustrée, appartenance à une collection, etc.) *et textuels* (titres), *un véritable contrat de lecture dans le cadre d'un sous-genre romanesque immédiatement repérable* (roman d'aventures, « polar », roman sentimental, etc.)⁶⁷

Un sous-genre repérable ? Oui, dans une certaine mesure, mais certainement pas univoque. De même, le quatrième critère, découlant du refus du dialogisme de Bakhtine, implique que « le lecteur est confiné dans un rôle de “reconnaissance” du sens ».⁶⁸ Or, si la fantasy doit en effet être « reconnue » par ses lecteurs pour exister, tant sur le plan éditorial que générique⁶⁹, elle

⁶⁶ « [A] politicisation of memory that distinguishes nostalgia, that longing for something to be as it once was, from that remembering that serves to illuminate and transform the present » (Su, John. *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p.2).

⁶⁷ Couégnas, *op.cit.*, p.182 ; italiques originales.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ « Le plaisir spécifique de lecture qu'elle procure est en bonne partie lié à la familiarité que l'on peut être assuré d'y trouver : quelque chose de féroce et de beau, qui n'a jamais vraiment existé mais dont on partage pourtant tous la nostalgie, un royaume ancien, une histoire parallèle, un rêve de dragon » (Besson, Anne. « La fantasy est-elle

relève également, et *a fortiori* pour la fantasy néo-victorienne, du *cognitive estrangement* que Darko Suvin attribue à la science-fiction. Il définit ce genre comme une « littérature de la connaissance distanciée »⁷⁰ : la distanciation, concept élaboré par les Formalistes russes et par la suite identifié à Bertolt Brecht avec son célèbre *Verfremdungseffekt* théâtral, rend en effet le lecteur science-fictionnel « étranger à lui-même et à son monde de référence, en exploitant ses connaissances pour ce faire ».⁷¹ Le déclencheur de cet *estrangement* est le *novum*, ou « nouveauté étrange »,⁷² et la dimension cognitive différencie d'après lui la science-fiction des autres littératures « anti-mimétiques » comme le mythe, le conte de fées et, logiquement, la fantasy. Cela ne nous empêchera pas d'utiliser les outils qu'il propose pour analyser notre corpus.

Même lorsqu'elle correspond à tous les critères du postmodernisme, la fantasy reste paralittéraire : les hybridations courantes et les quelques auteurs reconnus des deux côtés (comme Iain M. Banks) n'ont pas effacé la frontière avec la 'vraie' littérature. Les littératures de l'imaginaire ont leurs propres structures, prix, festivals, marqueurs de succès et c'est dans son environnement naturel que nous comptons étudier la fantasy néo-victorienne. Les réflexions de Richard Saint-Gelais sont encore d'actualité :

Dès lors, l'objectif de cet ouvrage n'est pas de réinsérer la science-fiction au sein de la littérature légitime, ni de lui décerner, à l'occasion, un brevet de « littérarité », mais bien de faire vaciller la vision trop nette d'une évolution linéaire qui aurait mené de la tradition à la modernité en laissant en chemin diverses pratiques obstinément rétrogrades. Qu'elles ne le soient pas nécessairement ; que la science-fiction, même « traditionnelle » ou convenue, participe aussi, à sa façon, à l'incessant processus de renouvellement de l'écriture (et de la lecture) romanesque, c'est ce que j'essaierai de montrer. [...] Ce sont bien de multiples modernités, dissemblables (encore que reliées), qu'elle offre à qui veut bien s'y mesurer.⁷³

D'ailleurs, China Miéville fait partie des auteurs qui ont récemment déclaré leur allégeance au modernisme et comme souvent, cet engagement comporte une dimension politique.⁷⁴ Dans son article de 1983, Jürgen Habermas identifie dans la proclamation de la postmodernité une réaction néoconservatrice :

réac ? ». Ruaud, André François (dir.) *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*. Montélimar : Les moutons électriques, 2015. p.609).

⁷⁰ Suvin, Darko. *Pour une poétique de la science-fiction : Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1977. p.14. Comme Irène Langlet, nous préférons employer l'expression anglaise, *estrangement* évoquant un processus plus radical que « distanciation ».

⁷¹ Langlet, Irène. *La science-fiction : Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris : Armand Colin, 2006. p.25.

⁷² Suvin, *op.cit.*, p.12.

⁷³ Saint-Gelais, Richard. *L'empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*. Québec : Nota Bene, 1999. p.12.

⁷⁴ « Other writers, like Zadie Smith [...] and more recently, China Miéville and Will Self, have declared their allegiance to modernist principles, to a radicalism that is both formal and in the widest sense political. » (Adishesiah and Hildyard, « What Happens Now », *op.cit.*, p.5).

[T]he programmatic dismissal of cultural modernity and the proclamation of the « postmodern ». This expression implies the claim that avant-garde art, having exhausted its creativity, has reached its end and is trapped revolving in unproductive circles. [...] But where are the works which might fill the negative slogan of “postmodernism” with a positive content?⁷⁵

Indépendamment des débats théoriques autour du postmodernisme (dans lesquels Habermas et Lyotard s’opposent), l’idée que le préfixe « post » soit utilisé pour neutraliser la subversion radicale du modernisme et l’enfermer dans une circularité stérile nous intéresse pour les échos que nous y trouvons avec le concept de « présentisme » défini par François Hartog, ce présent « massif, envahissant, omniprésent qui n’a plus d’horizon autre que lui-même, fabriquant le passé et le futur dont il a besoin ».⁷⁶ Comme le soulignent Barillier et Colson, « [l]’idée d’un perpétuel présent semble bien ancrée dans nos sociétés où le futur lointain fait peur, le futur proche consiste à attendre le *next big thing* et le passé ressurgit tout le temps, à chaque coin de rue, à chaque clic de souris sur le net ».⁷⁷ La mode du rétro-futurisme, dont le steampunk est la figure de proue, est plus que le symptôme d’une époque qui a perdu foi en l’avenir...mais elle participe aussi de ce symptôme, d’où une conclusion assez désillusionnée à la partie intitulée « Vivement demain que tout soit comme hier » :

Ce recyclage intempestif d’anciennes visions peut encore durer quelques années, mais tel le serpent qui se mord la queue, que restera-t-il à recycler dans le futur ? Que penseront les prochaines générations, lorsqu’ils jetteront un regard en arrière pour se rendre compte que le passé c’est le présent, mais en un peu moins bien, alors que futur c’est maintenant, mais en un peu mieux ?⁷⁸

Contrairement à ce que prophétisent les journalistes depuis que le genre a explosé en 2008, cela ne signifie pas que le steampunk soit moribond – et là n’est d’ailleurs pas la question. La question est de savoir pourquoi le regard en arrière (qui, comme nous l’avons déjà affirmé, est aussi un regard en avant et un regard en coin) de la fantasy néo-victorienne justifie qu’on lui consacre plusieurs centaines de pages.

Jusqu’ici, cette introduction a surtout établi et contextualisé l’existence de la fantasy néo-victorienne. C’est un sous-genre en vogue, extrêmement contemporain, et cela suffirait à justifier une étude sociologique. Les recettes littéraires à succès en disent long sur nos peurs et nos désirs et bien entendu, nous nous intéressons à la fantasy néo-victorienne en tant que miroir

⁷⁵ Habermas, Jürgen. « Neoconservative Culture Criticism in the United States and West Germany: An Intellectual Movement in Two Political Cultures ». Bernstein, Richard (ed.). *Habermas and Modernity*. Cambridge: MIT Press, 1985. p.90.

⁷⁶ Hartog, François, cité dans Barillier et Colson, *op.cit.*, p.334.

⁷⁷ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.334.

⁷⁸ *Ibid.*, p.336.

(déformant) de notre époque. Mais pas seulement et pas en priorité. Par certains aspects, la fantasy néo-victorienne ressemble à une recette, certes compliquée, mais dont l'attrait principal est esthétique : les dragons à vapeur. Pourtant, l'esthétique véhicule des messages et valeurs qui influent sur l'horizon d'attente du lecteur. Voilà pourquoi nous adaptons les paradoxes soulignés par Gutleben lorsqu'il aborde le traitement des hypotextes victoriens dans les romans britanniques contemporains :

To take just one example, it is now established that the French *nouveau roman*, in spite of its progressive formal predictions, was everything but ideologically progressive, opposed as it was to Sartre's and Beauvoir's committed literature. Therefore, although our approach is first and foremost formal, we cannot avoid taking into consideration the questions of explicit and implicit messages and meanings. In fact, our task consists in analysing the ideological import of postmodernism (as illustrated by our set of texts) by considering to what extent the formal priorities, the chosen codes, reflect and contradict the discursive messages of the texts. Are both discourse and devices progressive or conservative?⁷⁹

De fait, toute littérature est engagée jusque dans ces choix en apparence « purement » formels et n'échappe jamais complètement au réel – même la fantasy, souvent accusée (et défendue⁸⁰) par rapport à ce désir d'évasion. Une évaluation lucide du corpus nous oblige néanmoins à déplacer et élargir le primat formel choisi par Gutleben. La présence d'une écriture strictement postmoderniste reste exceptionnelle parmi les romans étudiés et certaines des œuvres que nous qualifierons par la suite de progressistes peuvent paraître extrêmement traditionnelles sur le plan narratologique ou stylistique aux yeux d'un lecteur habitué à la littérature blanche.⁸¹ La subversion est dans les détails. Dans cette thèse, nous élargissons la catégorie des « codes formels » pour y inclure les codes génériques du merveilleux contemporain, comme les dragons ou la magie, dont l'impact dépasse largement la diégèse. Pour des raisons similaires, il nous est impossible de suivre les restrictions posées par Jacques Rancière dans *Politique de la littérature*, lorsqu'il exclut la représentation des « structures sociales, mouvements politiques [et] identités diverses »⁸² de son champ d'étude. Nous étudierons bel et bien la monarchie, l'Empire, la lutte des classes, la lutte des sexes et la façon dont le registre merveilleux les reproduit et/ou les transforme. Même si « la politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains »,⁸³ l'impact de la seconde sur la première nous intéresse, lorsqu'elle est connue (dans

⁷⁹ Gutleben, Christian. *Nostalgic Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam: Rodopi, 2001. p.10.

⁸⁰ Tolkien, J.R.R. « On Fairy-stories » in *The Tolkien Reader*. New York: Del Rey Books, 1966. p.79-87.

⁸¹ On parle de littérature blanche ou littérature générale pour désigner tout ce qui ne relève pas de la littérature de genre. Dans cette thèse, nous utilisons plutôt le terme « littérature mimétique » (voir la section méthodologique à la fin de l'introduction).

⁸² Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007. p.11.

⁸³ *Ibid.*

les faits, la question se pose surtout pour le marxisme de Miéville). Nous affirmons avec Rancière que « la littérature fait de la politique en tant que littérature »,⁸⁴ néanmoins, la dimension néo-victorienne inclut nécessairement un référent extérieur à travers la re-création de l'histoire, qui, comme le souligne Kate Mitchell, allie les questions esthétiques et capitalistes :

These [neo-Victorian] novels grapple with the issue of how to package the Victorian past for the tastes and demands of contemporary readers, how to make 'retro' accessible and, for that matter, commercially successful [...], what it means to fashion the past for consumption in the present. The issue turns upon the question of whether history is equated, in fiction, with superficial detail; an accumulation of references to clothing, furniture, décor and the like, that produces the past in terms of its objects, as a series of clichés, without engaging its complexities as a unique historical moment that is now produced in a particular relationship to the present. [...] Can these novels recreate the past in a meaningful way or are they playing nineteenth-century dress-ups?⁸⁵

La métaphore filée des vêtements et emballages permet de modéliser aisément les contradictions internes du néo-victorianisme vis-à-vis de l'histoire. Dans l'étude de notre sous-genre, nous partons néanmoins du principe que les détails des mondes créés ou ressuscités par la fantasy et le néo-victorien ne sont ni anodins ni décoratifs – ce qui inclut les « costumes » du XIX^e siècle, qui, comme nous le verrons dans les chapitres 2 puis 6, sont loin d'être incompatibles avec la production de sens. Ces éléments de décor représentent les véhicules d'une idéologie, même si ce n'est pas toujours de façon directe ou évidente. À sa façon, la fantasy néo-victorienne est elle aussi engagée.

Pourtant, elle semble engagée avant tout dans la nostalgie du temps passé qui traverse le néo-victorianisme et la fantasy et peut les pousser vers une idéologie conservatrice et réactionnaire. Pour la fantasy, il s'agit d'une accusation récurrente, à laquelle Besson s'attaque dans la 46^{ème} question de *La fantasy* (« Le perpétuel retour en arrière implique-t-il une idéologie conservatrice ? ») et dans la dernière section du *Panorama du merveilleux* (« La fantasy est-elle réac ? »). Les contre-arguments qu'elle présente sont convaincants et nous reviendrons sur son idée que la « réaction » est en réalité une « résistance ». S'intéresser au passé ne condamne pas à être réactionnaire : tout dépend de la façon dont il est traité, représenté. Il nous semble en revanche moins évident que, parce qu'elle « déplace [...] les enjeux, [...] crée un monde autre »,⁸⁶ la fantasy échappe forcément au conservatisme, ou même que le « bellicisme

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Mitchell, Kate. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010. p.3.

⁸⁶ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.172.

conquérant et [les] relents racistes » de certaines œuvres les font automatiquement tomber aux oubliettes de la littérature.⁸⁷ Le bellicisme et le racisme savent être subtils et même politiquement corrects, comme nous le verrons à travers la mémoire de l'Empire britannique dans le chapitre 3. Ce n'est pas une question de potentiel : la fantasy peut être progressiste et postmoderniste. Mais l'est-elle, la plupart du temps ? Besson revendique, à juste titre, l'accès au dialogisme : « [F]ace à [...] quelques œuvres qui tendent à présenter une vérité unique, *une* voie du Bien incarnée dans des valeurs précises qui se trouvent être les nôtres, combien d'hymnes à la différence, à la diversité, en fantasy ? ».⁸⁸ Mais on pourrait demander, inversement : pour ces quelques hymnes à la différence et à la diversité, combien d'œuvres qui, sous des dehors de magie et de dragons, véhiculent des idéologies sclérosantes, renfermées sur elles-mêmes et aveugles à la différence ? Nous n'effectuons pas une étude sociologique et il ne s'agit pas de condamner les littératures de l'imaginaire dans leur ensemble. Mais les accusations de racisme contre Tolkien ou contre l'*heroic fantasy* (fantaisistes dans le premier cas, plus justifiées dans le second) ont une descendance. L'année 2016 a certes été marquée par le financement participatif de « People of Colour Destroy Science-Fiction/Fantasy/Horror! » mais aussi par les campagnes de votes des « Sad Puppies » et « Rabid Puppies » aux Hugo Awards : des auteurs et lecteurs de littératures de l'imaginaire persuadés que le festival met injustement en avant des œuvres politiquement progressistes ou « trop littéraires » dans sa sélection des lauréats et déterminés à rendre aux auteurs masculins blancs les privilèges qui leur ont été injustement arrachés.⁸⁹

La fantasy en général et la fantasy néo-victorienne en particulier reproduisent le principe de l'iceberg souligné par Gutleben :

Retro-Victorian fiction as an artificial conglomerate resembles an iceberg whose visible part is constituted by a few well-known novels which perfectly exemplify the postmodern *Zeitgeist* and whose less conspicuous part is made up of a whole series of novels which resist the

⁸⁷ « [Ce] sont des reproches qu'il faut savoir entendre [...] tout en soulignant aussi qu'ils s'appliquent tout autant à d'autres genres de grande distribution, voués qu'ils sont à l'expression des idéologies du moment : une bonne part des romans d'aventures du XIX^e siècle sont ainsi devenus illisibles tant ils suintent le racisme satisfait des colonialismes [...]. De tels textes ne survivent pas au contexte qui les a vus naître, aux besoins auxquels ils pensaient répondre, défouloirs fantasmatiques et caisses et résonance » (Besson, « La fantasy est-elle réac ? », *op.cit.*, p.608).

⁸⁸ *Ibid.*, p.609.

⁸⁹ Il y a néanmoins eu une mobilisation massive des votants (qui ont choisi, dans plusieurs cas où seuls des membres des Puppies étaient finalistes, de ne pas attribuer de prix) et l'Hugo du meilleur roman est allé pour la première fois à un(e) auteur(e) noir(e) : N.K. Jemisin, pour *The Fifth Season*. Les Puppies profitaient d'un défaut du système de votes qui a été corrigé pour 2017.

experimental spirit of postmodernism and seem to partake of Habermas' category of "neo-Conservative fiction".⁹⁰

D'après Habermas, la doctrine néoconservatrice déplore « la perte de l'autorité » et la « crise de la morale » et entend séparer radicalement la société de la culture. Dans le premier cas, le progrès (technique et capitaliste) est positif et contribue à créer une société moderne. Dans le deuxième, il induit une culture moderniste décadente et subversive, qu'il convient de contrer en s'appuyant sur un retour à la tradition : « The neoconservatives see their role, on the one hand, in the mobilization of pasts which can be affected approvingly and, on the other, in the neutralization of these pasts, which would provoke only criticism and rejection ».⁹¹ Ce recyclage politique du passé rappelle l'appropriation des Victoriens dans la sphère politique britannique lancée sous Margaret Thatcher : « Its idiomatic function was enhanced in the 1980s and 1990s when Victorian values – thrift, family, enterprise – were brought back as the positive ethic of Conservative government »⁹². Bien qu'Habermas ne définisse pas ce que serait une « fiction néoconservatrice », on voit aisément dans quelle mesure elle correspondrait à la partie immergée de l'iceberg néo-victorien (et fantasy). « Néo », « rétro », « post », « hyper », « alter »... la recherche du préfixe parfait pour baptiser les nouvelles formes culturelles semble parfois vaine mais elle est loin d'être frivole. La fantasy néo-victorienne nous intéresse dans la mesure où elle peut apporter quelque chose de *nouveau*, instaurer une rupture (idéologique, esthétique, épistémologique), changer notre regard sur le passé et le présent. Mais souvent « néo » n'est qu'un écran de fumée, une façon de recycler des structures de pouvoir sclérosées sous couvert d'un retour à la tradition. Gutleben examine le traitement du canon littéraire victorien sous l'angle de la distinction entre parodie et pastiche, qui est tout à fait pertinente dans notre cas. Austen, Brontë, Conan Doyle, Stoker, Shelley, Carroll et Dickens (pour ne citer que les plus évidents) : l'intertextualité ne manque pas dans notre corpus mais son appropriation est souvent problématique. Hypotextes ou prétextes ? La recherche d'une poétique à la fois précise et utile du genre passe par le lien nécessaire entre idéologie et esthétique (laquelle, dans notre définition, inclut à la fois les choix formels d'écriture et des éléments de *world-building*⁹³). Il s'agit de savoir si l'hybridation générique entre fantasy et néo-victorianisme, qui dédouble la nostalgie du temps passé, renforce la tendance conservatrice, ou permet au contraire

⁹⁰ Gutleben, *op.cit.*, p.164.

⁹¹ Habermas, *op.cit.*, p.91-92.

⁹² Kaplan, Cora. *Victoriana – Histories, Fictions, Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. p.5.

⁹³ Ce terme, qui n'a pas d'équivalent exact en français, fait référence au processus d'élaboration d'un univers fictionnel et est couramment employé dans la théorie de la fantasy et de la science-fiction, ainsi que dans le médium du jeu vidéo et de plus en plus pour les séries télévisées.

de la déconstruire en s'appuyant sur l'écart entre la temporalité cyclique (de la fantasy) et l'historicité spécifique (du néo-victorianisme). Les dragons à vapeur : simples curiosités exotiques ou véritables monstres cracheurs de feu ?

La problématique à laquelle nous proposons de répondre dans cette thèse est donc la suivante : la réécriture du passé historique, littéraire et mythique qui se produit à travers cette hybridation générique mérite-t-elle le nom de fantasy *néo-victorienne* ? En d'autres termes : apporte-t-elle réellement du *nouveau*, un pouvoir de création et de transformation, ou ne s'agit-il en réalité que de fiction néo-conservatrice ?

Bien entendu, nous visons à nuancer et complexifier les oppositions binaires mais les deux sens que nous attribuons au préfixe « néo » se déclinent aisément selon les domaines abordés : l'idéologie conservatrice ou progressive, le traitement du passé entre regret et progrès, le canon littéraire qui sert d'hypotexte ou de prétexte, l'espace comme simple toile de fond ou véritable environnement... D'un côté, un pôle statique, de l'autre, un pôle dynamique : les métaphores basées sur le mouvement nous ont été très utiles pour explorer et organiser notre réflexion préliminaire sur le corpus et elles se retrouvent dans le travail final. À première vue, les chapitres annoncés ci-dessous sont organisés selon une logique thématique. Au niveau des parties, la problématique générale aurait pu se transposer en plan dialectique basique, examinant d'abord les tendances progressistes de la fantasy néo-victorienne puis son repli sur le néo-conservatisme, avant de dépasser cette opposition en retournant aux racines : un nouveau conservatisme qui conserve sans scléroser, une réaction qui serait non pas réactionnaire mais un signe de résistance... Ce n'est pas l'option que nous avons retenue, car nous craignons de gommer les différences de notre corpus extrêmement varié pour rentrer dans le plan. Fantasy néo-victorienne ou néo-conservatrice ? À l'orée de la rédaction, la question reste encore ouverte.

Comme annoncé dans le titre, le but de ce travail est de modéliser une poétique du genre, de comprendre comment il se crée, pourquoi, pour quoi et pour qui. Or, nous sommes en fantasy et la fantasy, plus que toute autre forme de fiction (et même lorsqu'elle tente de se cantonner à notre réalité historique), invente des mondes. Par conséquent, les trois grandes parties de cette thèse marquent des étapes centrales dans l'élaboration d'un univers, que ce soit du point de vue de l'auteur ou du chercheur : délimiter, enquêter et créer. Besson rappelle que la nouveauté d'un genre dans le champ critique se traduit par des titres riches en métaphores géographiques, qui

« disent bien qu'il s'agit d'en entamer l'exploration », ⁹⁴ et nous ne nous en sommes pas privée. L'évolution de l'espace (géographique, politique, textuel) est d'ailleurs un des fils rouges de notre réflexion. Dans une certaine mesure, les chapitres sont effectivement thématiques mais s'appuient sur le champ lexical spatial et les métaphores de mouvement pour éviter de tomber dans le descriptif : tout comme pour les parties, chaque titre de chapitre commence par un verbe. La structure d'ensemble incorpore le mouvement habituel du plan tripartite, puisqu'elle nous emmène du plus statique (« délimiter ») au plus insaisissable (« créer »). La progression des chapitres thématiques, de « ordonner » à « jouer », n'est pas non plus accessoire. Cependant, c'est à l'intérieur de chaque chapitre, dans l'interaction des différentes sous-parties (et souvent même des sous-sous-parties), que se retrouve le paradoxe central de la problématique. Cette structure fractale nous permet ainsi de traiter dans le même temps une problématique et une poétique de la fantasy néo-victorienne.

La première grande partie, « Délimiter », comprend trois étapes : définir, ordonner et explorer. Pour poursuivre dans les métaphores spatiales, cette partie permet de poser les repères (temporels et géographiques), de faire un tour d'horizon. L'opposition entre centre et périphérie y est déclinée dans différents domaines et sur différentes échelles : générique, sociale, spatiale... Le titre du premier chapitre, « Définir », s'explique de lui-même : il s'agira de développer les définitions esquissées en introduction, d'en introduire de nouvelles, retracer l'histoire des genres et justifier les choix terminologiques, avant de consacrer une sous-partie plus analytique aux dragons, emblèmes de la fantasy et gardiens de ses frontières génériques. Le deuxième chapitre, « Ordonner », se focalise sur le pouvoir et le genre à travers les relations hiérarchiques entre les hommes et les femmes, à la fois dans la sphère politique et dans l'économie narrative. Le traitement fictionnel de la reine Victoria y joue bien entendu un rôle central. Le troisième chapitre, « Explorer », s'intéresse à l'héritage et à l'imaginaire de l'Empire Britannique, parcourant l'espace jusqu'à ses limites géographiques et génériques et abordant des questions postcoloniales.

La deuxième grande partie, « Enquêter », reflète une tendance majeure du corpus : la prédominance du roman policier, tous sous-genres confondus, qui offre un modèle épistémologique pour décoder et dénoncer les zones d'ombres du néo-victorianisme. L'espace, ici, est plus historique que géographique, et, après les confins exotiques esquissés dans le troisième chapitre, se recentre résolument sur le contexte urbain qui en forme le cœur. Le

⁹⁴ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.10

chapitre 4, « Découvrir », traite donc de la ville à l'épreuve de la fantasy, qui conduit bien sûr à plonger dans les bas-fonds de la mythologie londonienne, en particulier autour de Jack l'Éventreur. Le chapitre 5, « Décoder », s'intéresse aux codes génériques de la fantasy urbaine et du roman policier pour mieux aborder les crimes et secrets d'histoire. Le chapitre 6, « Expérimenter », se focalise sur l'uchronie et le steampunk comme terrains d'expériences de pensée entre science et histoire. Après avoir exploré, il est réellement possible de découvrir, décoder, expérimenter : derrière la progression thématique, c'est surtout la perspective qui change et évolue.

Dans la troisième partie, « Créer », alors que les problèmes épistémologiques se muent en questions ontologiques, l'espace devient de plus en plus textuel et métalittéraire. Nous nous focalisons plus spécifiquement sur les modalités cosmogoniques et un monde, justement, n'émerge pas du néant. Le chapitre 7, « Évoluer », traite de l'évolution des mondes au sein de la narration et de l'attitude des Victoriens face au changement. Trains, zombies et monstres : les hérauts du progrès tiennent le devant de la scène mais c'est surtout la question de la nostalgie qui s'impose. Le chapitre 8, « Enchanter », aborde la magie, ce *deus ex machina* potentiellement illimité mais en réalité très régulé de la fantasy, en le mettant face à face avec les illusionnistes et prestidigitateurs du XIX^e siècle. Tours de passe-passe et occultisme : les œuvres hésitent entre merveilleux et fantastique, brouillant les frontières du réel et du texte. Enfin, le neuvième et dernier chapitre, « Jouer », qui met l'accent sur le ludisme de l'intertextualité et de la cosmogonie, inscrit la distinction entre pastiche et parodie dans une réflexion plus large sur l'évolution contemporaine du créateur et du modèle.

Il s'agira de dégager les caractéristiques du sujet d'étude grâce à l'échantillon que représente le corpus, avec un usage plus ou moins appuyé du corpus élargi en fonction des thèmes et problématiques et toujours en inscrivant les œuvres littéraires dans le cadre plus large de la culture populaire, en particulier en ce qui concerne le steampunk. Cette contextualisation implique également des comparaisons régulières avec, d'une part, les classiques de la fantasy (et de la science-fiction) et d'autre part, les romans néo-victoriens « mimétiques » les plus connus. Comme certains de ces derniers sont postmodernistes, « réalistes » porterait à confusion : faute d'un meilleur terme nous appelons donc « mimétiques » les romans situés *a priori* dans notre réalité, où le surnaturel, s'il apparaît, relève du fantastique ou de l'étrange et non du merveilleux.⁹⁵ La *mimesis* vaut uniquement pour la représentation du monde, et en aucun

⁹⁵ Voir les catégories todoroviennes dans le chapitre 1.

cas en ce qui concerne l'écriture. Il conviendra de voir dans quelle mesure les études critiques écrites pour les romans néo-victoriens mimétiques (ou ne s'appliquent pas) aux œuvres de notre corpus, et le cas échéant, pourquoi. En plus des travaux spécifiques sur le néo-victorianisme, nous utilisons bien entendu ceux sur le postmodernisme, ainsi que des ouvrages de théorie littéraire générale et quelques notions de psychanalyse (principalement de Sigmund Freud et Carl Jung). Les concepts narratologiques sont tirés de *Figures III* de Genette. Du côté des littératures de l'imaginaire, nous employons aussi bien des outils théoriques élaborés pour la fantasy à proprement parler que ceux conçus pour la science-fiction, en particulier par Suvin et Saint-Gelais. Comme déjà expliqué plus haut, travailler sur un sujet au croisement des genres oblige à constamment adapter et réapproprier des travaux plus anciens ou adjacents, par exemple sur le gothique ou les contes de fées. Notre perspective est en partie génétique (sur l'élaboration des textes et sur l'histoire des genres littéraires) ; elle inclut une dimension taxonomique, mais celle-ci sera toujours au service de la recherche d'une poétique et non une fin en soi.

PREMIÈRE PARTIE : DÉLIMITER

The White Rabbit put on his spectacles. 'Where shall I begin, please your Majesty?' he asked. 'Begin at the beginning,' the King said gravely, 'and go on till you come to the end: then stop.'

(Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Chapter XII)

Où commencer ? Par le début : c'est-à-dire, lorsqu'on est chercheur en littérature plutôt qu'un lapin blanc qui lit des chefs d'accusation, par la délimitation et la définition du sujet d'étude. Le chapitre 1 aborde la fantasy néo-victorienne en retraçant sa brève histoire du XIX^e siècle jusqu'à son explosion contemporaine, tout en veillant à mettre à plat les débats terminologiques et à clarifier les relations entre les différents sous-genres de l'imaginaire qui entrent en jeu. Bien entendu, le travail de définition se poursuit en réalité tout au long de cette thèse, au fil de l'élaboration de la poétique du genre, mais cette première grande partie vise en priorité à poser les bases pour esquisser une pragmatique de la lecture. Il s'agit de fixer les repères, baliser la route en mettant en relief les dates, personnages historiques, styles, codes diégétiques, rôles archétypaux et lieux communs littéraires qui guident l'expérience de lecture de notre sujet d'étude, en commençant par ces symboles et marqueurs génériques incontournables que représentent les dragons.

Les chapitres 2 et 3 fonctionnent en miroir, modélisant centre et périphérie d'abord au centre de l'Empire, dans l'espace « intérieur » des rapports de genre (avec Victoria à son cœur et les sexualités *queer* sur les marges), pour ensuite s'étendre dans l'espace « extérieur » des colonies, jusqu'aux confins du monde conquis et au-delà, dans les territoires vierges des cartes merveilleuses. La problématique se pose ici en termes d'imaginaire spatial : la représentation contemporaine des marges et frontières permet-elle réellement de décentrer le canon littéraire et historique par le biais de la *paralittérature* ? Ou n'offre-t-elle qu'une diversion néo-conservatrice pour mieux naturaliser les hiérarchies sociales sous-jacentes ? Pour répondre à ces questions, nous traitons les visions de la société anglaise et coloniale comme des cartes du monde rongées par les rats, spéculant sur les non-dits et les zones d'ombres pour mieux mesurer les implications idéologiques des choix de perspective.

CHAPITRE 1 : Définir – Origines et frontières du genre

I – Faux amis, synonymes et antonymes : nommer la fantasy néo-victorienne

1) Fantasy et fantastique, les faux jumeaux

Pour comprendre la fantasy, il faut déjà comprendre que les critiques qui en traitent ne parlent pas la même langue, que ce soit sur le plan linguistique ou conceptuel. Dans sa fameuse *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov fait la distinction entre trois modes de réception du surnaturel : le fantastique, l'étrange et le merveilleux. Dans l'étrange, le surnaturel a une explication rationnelle, naturelle, et cesse par là-même d'être surnaturel. Dans le merveilleux, ce sont au contraire les lois de la nature qui cèdent et sont modifiées pour accueillir le surnaturel. Et le fantastique ?

Il [...] occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.¹

En fantasy, la présence d'êtres et d'événements surnaturels ne crée ni contradiction ni surprise : elle relève clairement du merveilleux. Mais le monde anglophone, qui a instauré et continue à produire la majorité des œuvres de fantasy, ne connaît pas cette distinction, « n'ayant jamais eu à constituer le cadre de réflexion, qui, en France, a su décrire sous le nom de “fantastique” un genre né de l'impact de la réception d'E.T.A. Hoffmann sur Charles Nodier, Théophile Gautier ou plus tard Maupassant, parmi beaucoup d'autres ».² Dans les théories littéraires anglophones, « fantasy » et « fantastic » sont donc synonymes. Alors que les critiques francophones ont dû se résoudre à un emprunt (après quelques tentatives pour imposer la « fantaisie »), « fantasy » n'a toujours pas le même sens pour eux que pour un chercheur anglophone. Or, cette absence de distinction impossible à formuler en anglais génère autant de problèmes d'un côté que de l'autre.

À l'orée de son étude sur Pratchett, Pullman et Miéville, Andrew Rayment tente d'établir une définition de la fantasy en passant en revue les travaux classiques de Rosemary

¹ Todorov, *op.cit.*, p.29.

² Besson, *La fantasy, op.cit.*, p.18.

Jackson (*Fantasy: The Literature of Transgression*, 1981), T.E. Apter (*Fantasy Literature: An Approach to Reality*, 1982), John Clute et John Grant (*The Encyclopedia of Fantasy*, 1997), Richard Mathews (*Fantasy: The Liberation of Imagination*, 2002) et Lucie Armitt (*Fantasy Fiction: An Introduction*, 2005). Sans surprise, le consensus qu'il en tire est plus que vague :

All of the critics mentioned above [...] essentially take the view that any text which has elements that would usually be considered outside the bounds of 'normal' experience, in other words, any text with fantastic elements, can fall under the category of 'Fantasy'. [...] There is no agreement over whether 'Fantasy' is a genre, mode, or stance. There is no agreement over an exact timescale for 'Fantasy' texts. There is no agreement over the texts that can be considered as being part of the 'Fantasy' genre. What there *is* is a number of vague pet theories as to what Fantasy is, delivered seemingly from rhetorical positions that could be unkindly characterized as doing some shoehorning of their own: According to Jackson, 'Fantasy' is 'the literature of subversion', to Apter, it is 'an approach to reality', to Clute and Grant it is 'the classic fuzzy set', to Mathews it is 'the liberation of the imagination', while to Armitt, it is 'the literature of the ever-extending horizon'.³

Il leur reproche notamment, et en particulier à Rosemary Jackson, d'exclure des œuvres de fantasy populaires comme *The Lord of the Rings*, qui relèverait « simplement » du merveilleux.⁴ Nous avons déjà évoqué les hiérarchies en littératures de l'imaginaire par rapport à la science-fiction et la tendance est en effet encore plus accentuée pour le fantastique, qui est (presque) devenu un objet d'étude académique respectable. Jackson présente cette exclusion comme un choix méthodologique : même si elle n'utilise pas les catégories todoroviennes, son étude se focalise sur le fantastique et non sur le merveilleux. La restriction de son champ d'études serait donc parfaitement justifiable, si elle ne glissait pas immédiatement vers des généralités idéologiques :

For example, the best-selling fantasies by Kingsley, Lewis, Tolkien, Le Guin or Richard Adams are not discussed at great length. This is not simply through prejudice against their particular ideals, or through an attempt to recommend other texts as more 'progressive' in any way, but because they belong to that realm of fantasy which is more properly defined as faery, or romance literature, [...] [and] move away from the unsettling implications which are found at the centre of the purely 'fantastic'. Their original impulse may be similar, but they move from it, expelling their desire and frequently displacing it into religious longing and nostalgia. Thus they defuse potentially disturbing, anti-social drives and retreat from any profound confrontation with existential dis-ease.⁵

Ayant formulé des préjugés similaires envers la fantasy dans l'introduction, nous pouvons difficilement jeter la pierre à Jackson mais nous espérons justement nuancer cette vision

³ Rayment, Andrew. *Fantasy, Politics, Postmodernity: Pratchett, Pullman, Miéville and Stories of the Eye*. Postmodern Studies n°52. Amsterdam: Rodopi, 2014. p.10.

⁴ « [F]or Jackson at least, *The Lord of the Rings* is not 'Fantasy', (it is merely 'marvellous', in a derogatory sense, one might add) » (*Ibid.*, p.12).

⁵ Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1986. p.9.

monolithique (et, quoiqu'elle dise, péjorative) de la fantasy populaire et grand public et c'est dans cette perspective que l'élan militant de Rayment nous intéresse :

Fantasy as presented here is the very Fantasy that is ignored, dismissed and mocked as conservative, sentimental, escapist. Yet, it is this Fantasy that this book claims as being worthy of serious enquiry. Let the record be put straight. Let the thousands of Tolkien epigones not mislead us. Fantasy, as shall be shown in this study of Pratchett, Pullman and Miéville, *has the potential to be* political, ideologically aware and even radical.⁶

Programme ambitieux. Il faut bien composer avec les hiérarchies littéraires dès lors qu'on entre dans le monde académique, en revanche, le snobisme individuel des critiques est beaucoup plus gênant sur le plan scientifique. Quasiment tous les ouvrages cités plus haut partent du principe que leurs prédécesseurs (et bien, entendu, le public et les éditeurs) se sont trompés sur la définition de la fantasy et entreprennent de les corriger. Lucie Armitt, notamment, entend y inclure à peu près tout ce qui n'est pas réaliste, de l'utopie au réalisme magique en passant par la fable, le mythe, la science-fiction, les histoires de fantômes, le *space opera*, le *cyberpunk* et même l'allégorie – ⁷ Tolkien doit se retourner dans sa tombe.⁸ Abattre la distinction entre fantasy et science-fiction fait sens d'un point de vue historique,⁹ mais fait preuve de mépris à l'égard du travail de classification des éditeurs et des lecteurs qui, quoi qu'en pense Armitt,¹⁰ est utile en paralittérature. Armitt délimite néanmoins la catégorie « literary fantastic », qui correspond au fantastique de Todorov et dont elle traite dans son ouvrage de 1996, *Theorising the Fantastic*.¹¹ Le classement du réalisme magique¹² dépend des critiques : André-François Ruaud, dans la lignée de Charles de Lint et Terri Windling, choisit de l'annexer au territoire de

⁶ Rayment, *op.cit.*, p.17.

⁷ Armitt, Lucie. *Fantasy Fiction: An Introduction*. New York: Continuum, 2005. p.1.

⁸ L'utilisation de l'allégorie religieuse dans *Les Chroniques de Narnia* était la source principale de désaccord entre Tolkien et C.S. Lewis.

⁹ La première utilisation de « fantasy » comme appréhension générique remonte à 1949, avec *The Magazine of Fantasy*, rebaptisé dès son deuxième numéro *The Magazine of Fantasy and Science-Fiction* (Goimard, Jacques. *Critique du merveilleux et de la fantasy*. Paris : Pocket, 2003. p.201-202).

¹⁰ « [A]ll too often the criticism on fantasy has fallen short, categorising, classifying, compartmentalising literature into division and subdivision, and arguing over whether the boxes into which these texts are crammed should be labelled 'marvellous' or 'fabulous', 'sword and sorcery' or 'space opera', 'myth' or 'faerie'. This is not criticism, this is travesty » (Armitt, *op.cit.*, p.193).

¹¹ L'emploi de ce terme semble similaire chez Jackson, même si elle utilise les distinctions de Todorov comme des stades d'évolution du surnaturel et non comme des registres parallèles (voir Jackson, *op.cit.*, p.24-25).

¹² « Le réalisme magique existe lorsque la magie fait partie de la vie quotidienne et qu'elle est si commune qu'on en parle même pas, elle est là, tout simplement. Elle n'est pas utilisée pour le bien ou le mal – ce qui est la préoccupation de la high fantasy. Dans le réalisme magique, la magie est juste présente. C'est une métaphore des merveilles qui existent dans la vie normale » (Ruaud, André-François. *Cartographie du merveilleux : Guide de lecture*. Éditions Denoël, 2001. p.49-50). *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez reste l'exemple le plus connu.

la fantasy,¹³ et Terry Pratchett estime même qu'il s'agit d'une façon polie de dire « fantasy ».¹⁴ La question ne se pose pas réellement dans notre corpus, où on parle *toujours* de la magie.

Notons que Rayment, malgré ses critiques justifiées à l'encontre d'Armitt, de Jackson ou d'autres, tombe dans le même travers. Sa définition de la fantasy est assez claire et même très proche de celle que nous utilisons : « Fantasy literature, according to my definition, *is* characterised by its providing of meticulously constructed technologically backward worlds that are full of unfamiliar (magical) things and people ». ¹⁵ En revanche, en faisant table rase des outils théoriques déjà élaborés pour inventer les siens (Pragmatikos, Allos et autre vue parallaxe, qui restent franchement obscurs), il fait lui aussi barrage au développement d'une tradition critique cohérente. Les logiques génériques et cosmogoniques sont glosées en vitesse pour mener à son analyse de la politique du regard qui, quoique très intéressante en elle-même, ne s'inscrit pas réellement dans les enjeux spécifiques du genre. C'est une autre forme de snobisme, même si l'application des hypothèses postmodernes et post-structuralistes à la fantasy donne des analyses et micro-lectures souvent brillantes, mais rarement pertinentes pour notre objet d'étude.

C'est du côté des chercheurs francophones que nous avons trouvé les définitions les plus complètes et précises. La fantasy désigne « un univers où la *surnature* existe en continuité avec la nature (sous les espèces de la magie blanche ou noire) et où règne une *atmosphère plus ou moins archaïsante* (souvent de type paramédiéval) »¹⁶ ou, plus généralement, d'après Besson, « les traits communs qui se dégagent d'un ensemble d'œuvres textuelles mais aussi iconographiques et interactives qui exaltent (ou parodient) une noblesse marquée par l'héroïsme, les splendeurs de la nature préservée et l'omniprésence du sacré, en ayant recours à un surnaturel magique qui s'appuie sur les mythes et le folklore ». ¹⁷ Notons que si ces descriptions s'appliquent parfaitement à Tolkien, elles mettent aussi un point d'honneur à

¹³ Ruaud (dir.), *Panorama*, *op.cit.*, p.13.

¹⁴ Ce qui est, en soi, problématique si l'on prend en compte la forte dimension postcoloniale du réalisme magique à ses débuts en Amérique latine. Désigner les romans de Toni Morrison ou Salman Rushdie comme tel fait sens ; il en va tout autrement pour *Possession* de A.S. Byatt, qui exclut justement toute dimension postcoloniale de son propos. Cette distinction théorique ne concerne pas directement notre corpus ; elle montre en revanche pourquoi le fait d'utiliser les sous-genres comme des étiquettes interchangeables peut être dommageable.

¹⁵ Rayment, *op.cit.*, p.17 ; italiques originales.

¹⁶ Vonarburg, Élisabeth. « La Fantasy ou le retour aux sources ». *Phénix* n°40. Bruxelles : Lefranq, 1996. p.18 ; italiques originales.

¹⁷ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.14.

étendre leur perspective au-delà du père de la fantasy moderne (« plus ou moins », « souvent de type », « mais aussi », « ou parodient »).

Le cadre et les thèmes permettent de cerner le plus aisément le genre mais comme nous l'avons vu avec les critiques anglophones, la question du but de la fantasy se pose également. À quel besoin fondamental répond-elle ? Si l'esprit du fantastique peut se résumer avec la formule « J'en vins presque à croire »,¹⁸ et la science-fiction, dans la lignée des *X-Files*, utilise le slogan « Je veux y croire » (« I want to believe »), peut-être la fantasy affirme-t-elle tout simplement « J'y crois ». Même si nous ne pensons pas qu'elle est, dans son ensemble, une littérature de la subversion ou des horizons repoussés, nous essayons nous aussi de saisir son essence. Olivier Davenas et André-François Ruaud rassemblent plusieurs propositions dans la section liminaire du *Panorama du merveilleux*, dont celle de David Pringle :

La fantasy est la fiction du désir du cœur. [...] Au contraire de la science-fiction, qui fait appel à l'intellect, et tout comme l'horreur, qui produit des réactions instinctives, la fantasy joue principalement sur les émotions. Mais les émotions qui l'occupent sont plus complexes, et globalement plus « positives » que celles de l'horreur. Le désir, l'émerveillement, l'aspiration à la différence, et la nostalgie ont leur place ici, tout comme le rire.¹⁹

Comme le rappelle Besson, l'émerveillement (*sense of wonder*) n'est pas l'apanage de la seule fantasy, puisqu'il s'agit d'une « des plus anciennes et pérennes pistes de définition de la science-fiction »,²⁰ mais c'est un bon point de départ. Ceux qui jugeraient cette littérature inoffensive, « escapist », feraient bien de méditer sur les paroles d'Ursula Le Guin :

[La fantasy n'est] pas antirationnelle, mais para-rationnelle ; pas réaliste, mais surréaliste, elle amplifie la réalité. [...] C'est une jungle, et ceux qui s'y aventurent ne devraient pas s'y sentir trop en sécurité. La fantasy est un voyage dans le subconscient, exactement comme une psychanalyse. Comme lors d'une psychanalyse, il peut y avoir du danger, et vous en sortirez changés.²¹

Du danger et des émotions primaires, mais distinctes de celles qu'évoque l'horreur. Ce dernier point est important au vu des développements plus récents des littératures de l'imaginaire, où l'horreur se faufile dans les rayons de la fantasy sous la bannière de la *dark fantasy* (que nous expliquerons un peu plus loin) et il est donc nécessaire d'ajouter à notre synthèse la définition minimaliste de Davenas et Ruaud : « Nous estimons donc que relève de la fantasy une littérature dotée d'une dimension mythique et qui incorpore dans son récit un élément de surnaturel (d'irrationnel) au traitement non purement horrifique, notamment incarné par l'irruption ou

¹⁸ Todorov, *op.cit.*, p.35.

¹⁹ Pringle, David, traduit et cité dans Ruaud (dir.), *Panorama*, *op.cit.*, p.10.

²⁰ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.17.

²¹ Le Guin, Ursula, traduite et citée dans Ruaud (dir.), *Panorama*, *op.cit.*, p.10-11.

l'utilisation de la magie ». ²² Les vampires et loups-garous de Gail Carriger ne sont de toute évidence pas un objet de dégoût mais de spéculation et même d'attirance physique, ²³ même si les zombies de Seth Grahame-Smith ou George Mann sont plus problématiques – donc plus intéressants.

Les critères formels de Todorov ne font pas l'unanimité : Christian Chelebourg, entre autres, leur préfère une exploration des modalités de l'imaginaire placée sous le patronage de Gaston Bachelard et développe une poétique du surnaturel. Celle-ci comprend une *pétition de créance*, qui « n'invite pas à voir le monde autrement, mais à entrer dans un autre monde », ²⁴ que ce monde soit enchanté, signifiant, onirique, hanté, halluciné ou dérégulé. Nous reviendrons sur cette approche spécifiquement cosmogonique dans la troisième grande partie. Plus récemment, les actes du colloque du CERLI tenu en 2012 à l'Université d'Artois, publiés en 2015, explorent les « poétiques du merveilleux » entre fantastique, science-fiction et fantasy. Malgré l'émergence de nombreuses maisons d'édition spécialisées, le marché des littératures de l'imaginaire regorge de malentendus et contradictions et dans les médias, « fantastique » et « heroic fantasy » continuent à être employés couramment pour désigner des œuvres que tout, jusqu'à la couverture, identifie pourtant comme de la fantasy. Pour éclaircir la deuxième confusion, un retour aux sources s'impose.

2) Littérature des origines : (re)naissance(s) de la fantasy

Quel âge a la fantasy ? Idéalement, celui de l'éternel retour d'une enfance commune à tous les peuples, préservée depuis l'aube des temps [...]. Et parce qu'elle pille avec l'allégresse de la jeunesse, non seulement un réservoir vénérable de mythes, mais aussi les mécanismes qui les stratifient à travers le temps et les cultures (superposition, agglomération, analogisme), la fantasy aime à rêver qu'elle les a inventés : à penser que c'était elle, processus imaginaire avant d'être genre constitué, qui a mis au jour ce que bien plus tard elle ne ferait que retrouver. ²⁵

Dans la grande famille du merveilleux, la fantasy est la dernière descendante d'une généalogie prestigieuse incluant mythes, légendes et contes, dont elle retravaille et réinvente la matière. En revanche, la fantasy en tant que *genre* descend de la littérature populaire du XIX^e siècle, démocratisée par la baisse des coûts d'impression et de diffusion, et non de la tradition orale des mythes et légendes expliquant le monde – ce qui ne l'empêche pas, bien entendu, d'avoir « une dimension mythique » (d'après Ruaud) et de raconter des faits

²² Ruaud (dir.), *Panorama*, *op.cit.*, p.11-12.

²³ Comme la quasi-totalité des vampires et loups-garous postérieurs à la publication de la série *Twilight* de Stephenie Meyer.

²⁴ Chelebourg, Christian. *Le Surnaturel, poétique et écriture*. Paris : Armand Colin, 2006. p.18.

²⁵ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.24-26.

légendaires. Pour ceux qui la considèrent comme archaïque, la fantasy commence souvent avec l'épopée sumérienne de Gilgamesh, « ancêtre ultime des genres de l'imaginaire »,²⁶ même si « c'est surtout une autre date de naissance qui concurrence sérieusement la séduisante et floue 'aube de l'humanité' : il s'agit bien entendu de l'époque médiévale et de sa littérature ».²⁷ Cette identification est orientée par la prédominance du « cœur du genre » de Tolkien et ses épigones, qui privilégie une atmosphère paramédiévale.

Nous suivons la perspective de Besson, qui attribue à la fantasy une naissance victorienne. En tant que genre spécifique, elle apparaît donc dans la deuxième moitié du XIX^e siècle anglais, sous le règne de Victoria (1837-1901) puis sous son successeur Edward VII (1901-1910). Pionnière de la révolution industrielle, la Grande-Bretagne s'établit pendant le long XIX^e siècle comme la première puissance européenne et l'une des premières puissances mondiales. À cette période, la proximité des œuvres de George MacDonald, Charles Kingsley, William Morris, Lewis Carroll, Edith Nesbit, James Barrie et Lord Dunsany « conduit à forger le concept d'une fantasy moderne ».²⁸ Les œuvres en question sont en réalité très variées mais toutes privilégient le surnaturel et les mondes enchantés. On peut bien sûr retracer l'héritage du mouvement gothique de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, sur lequel nous reviendrons dans le chapitre 5, mais c'est avant tout par opposition que se forge le genre de la fantasy, s'inscrivant dans le renouveau du médiévisme déjà cher aux romantiques pour prendre ses distances avec l'ère victorienne. Loin des avancées techniques et scientifiques qui caractérisent leur époque, plusieurs auteurs cherchent à retrouver dans un Moyen-Âge idéalisé et nostalgique une organisation sociale et un rapport à la nature plus authentique, permettant d'échapper au pragmatisme et au capitalisme de leur époque. Dans le domaine des arts visuels et de l'architecture, cette nostalgie d'un paradis médiéval perdu s'exprime à travers les préraphaélites et le *Arts and Craft Movement*, dans lesquels William Morris est intimement impliqué :

Farouche adversaire de la mécanisation, qu'il décrit dans sa dystopie *News From Nowhere* (1890) comme une négation de l'humanité, il y oppose de manière originale, presque paradoxale, le rêve des petites communautés autonomes, de paix pastorale et de production artisanale qu'il associe au Moyen-Âge, période de prédilection que ses travaux d'architecte, peintre, imprimeur, designer, entendent ressusciter. Ainsi, chez Morris, le retour vers un état passé du monde correspond-il à une forme d'utopie écologiste et égalitaire, qui n'est pas sans faire écho à des tendances politiques radicales d'aujourd'hui.²⁹

²⁶ L'auteur Robert Silverberg y voit le premier récit de fantasy, pour Pierre Versins et James Gunn, il s'agit de l'origine de la science-fiction.

²⁷ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.26-27.

²⁸ *Ibid.*, p.66.

²⁹ Besson, « La fantasy est-elle réac ? », *op.cit.*, p.607.

« Dystopie » n'est peut-être pas le bon mot. L'organisation sociale et politique adoptée par les habitants du futur de *News From Nowhere* est très peu remise en question dans la narration et a des relents assez néo-conservateurs. Pour l'heure, ce sont les autres romans de Morris, moins connus, qui nous intéressent : à partir de 1891 avec *The Story of the Glittering Plain* puis *The Wood Beyond the World* (1894), *The Well at the World's End* (1896) et *The Water of the Wondrous Isles* (1897), il publie une série d'œuvres qui influenceront très fortement J.R.R. Tolkien une génération plus tard. Celui-ci reconnaît d'ailleurs la primauté de Morris.³⁰ Contexte médiévalisant, matière mythologique, personnages, diégèse, thèmes : les éléments de la fantasy sont déjà présents mais ne prennent pas racine, peut-être à cause de la langue extrêmement archaïsante (tout à fait dans la lignée romantique), que Tolkien évitera. *A posteriori*, il nous est possible de retrouver cette première naissance de la fantasy pendant la période victorienne et édouardienne mais les auteurs énumérés plus haut restent fermement ancrés dans les styles, mouvements et genres que l'histoire littéraire leur a attribués, comme Lewis Carroll et le *nonsense*. Une première naissance donc plus ou moins avortée du point de vue de la réception populaire et critique mais qu'il est important de prendre en compte pour comprendre la fantasy en tant que littérature de réaction face à la révolution industrielle.

Même si Morris entend capturer l'essence du Moyen-Âge, son monde pré-industriel, rempli d'aventures, de dames et de galants chevaliers se confond avec l'univers magique des contes peuplés de fées, magiciens et monstres. Comme expliqué dans les introductions aux anthologies de contes victoriens de Jack Zipes et Jonathan Cott, le conte de fées n'apparaît en Grande-Bretagne, sous sa forme littéraire, qu'à l'époque victorienne, après avoir été longtemps diabolisé comme un « ennemi des Lumières » par la culture puritaine puis utilitariste. Le reste de l'Europe étant largement en avance dans ce domaine, les traductions de contes de fées étrangers, présentés comme des œuvres d'art exotiques, intègrent subrepticement la société britannique dans les premières décennies du XIX^e siècle : Perrault, Madame d'Aulnoy, *Les mille et une nuits* et surtout Grimm.³¹ Les contes d'Andersen, traduits en 1846 et mettant le surnaturel au service d'un message chrétien, permettent d'asseoir la légitimité morale du conte de fées auprès d'un public de classe moyenne.³² Or, c'est justement le côté subversif du conte de fées qui en fait pour les auteurs romantiques et victoriens « ennemis des Lumières » un outil

³⁰ Besson, *La fantasy*, op.cit., p.63.

³¹ « It was the English translation of Grimm's *German Popular Tales* (1823-6) that heralded the "literary" acceptance of fairy stories » (Cott, Jonathan. *Beyond the Looking-Glass: extraordinary works of fairy tale and fantasy, novels and stories from the Victorian Era*. London: Mac Gibbon, 1974. p.xlv).

³² Zipes, Jack. *Victorian Fairy Tales: the revenge of the fairies and elves*. New York: Routledge, 1989. p.xvii.

de contestation de la société utilitaire et matérialiste. Le retour du folklore et de la magie permet en effet de remettre en question les forces aliénantes du progrès mises en route par la révolution industrielle, dont les répercussions sont aussi bien économiques et technologiques que sociales.³³ *The King of the Golden River*, de John Ruskin, véhicule ainsi un message précurseur par rapport au respect de l'écosystème :³⁴ les deux mauvais frères sont punis pour avoir insulté le Vent du Sud-Ouest qui apportait la pluie dans leur vallée fertile.

Mais la tendance moralisatrice des contes de fées anglais des années 1840 et 1850, où l'imaginaire vient s'opposer à la cupidité et au matérialisme au nom des valeurs chrétiennes (lesquelles ont comme but principal de réguler la société), diminue le pouvoir subversif du conte de fées,³⁵ devenu un produit de consommation.³⁶ La fantasy doit aujourd'hui répondre à des accusations similaires. Cependant, le conte de fées est une forme distincte, bien plus ancienne et étudiée (Vladimir Propp, Julien Greimas, Bruno Bettelheim) et qui ne peut en aucun cas être utilisée comme synonyme, même si sa renaissance britannique s'inscrit dans le même cadre que la première naissance de la fantasy.

Dans la citation reproduite quelques pages auparavant, Rosemary Jackson refusait aux œuvres de Tolkien ou Lewis l'appellation de « fantasy », au profit de « romance literature » ou « faery » – une approche biaisée par les problèmes de traduction mais qui se justifie sur un plan historique. Ainsi, la distinction anglaise entre « novel » et « romance » dans la seconde moitié du XVIII^e siècle donne à ces deux traditions romanesques une approche différente de la *mimesis* et la fantasy s'inscrit naturellement dans la deuxième (le roman romanesque, qui traite plutôt d'amour et d'aventures et s'oppose au roman réaliste), qui remonte à la littérature médiévale.³⁷ Pour la proto-fantasy de Morris, « romance » est un terme idéal, qui évoque à la fois son Moyen-Âge bien-aimé et est typique du XIX^e siècle. Par ailleurs, *Possession* de A.S. Byatt a pour sous-

³³ « Supported by the industrial revolution, the rise of the middle class meant an institutionalization of all forms of life and this in turn has had severe ramifications to the present day » (*Ibid.*, p.xv).

³⁴ Son essai « Landscape, Mimesis and Morality », qui met en garde contre la vacuité des nouvelles inventions du XIX^e siècle et exalte la beauté de la nature, est d'ailleurs reproduit dans la première partie de *The Green Studies Reader*, « Romantic Ecology and its Legacy » (Coupe, Laurence (ed.). *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London: Routledge, 2000. p.26-31).

³⁵ « It is almost as if the wings of the fairies had been clipped, for the "little people" do not represent a real threat to the established Victorian norms. Magic and nonsense are not liberating forces. After a brief period of disturbance, the fairies, brownies, elves and other extraordinary creatures generally enable the protagonists to integrate themselves into a prescribed social order » (Zipes, *op.cit.*, p.xxiii).

³⁶ « Unfortunately, by the end of the century [...] writers [...] could make standard commodities out of the fairy tales [...] to earn grand profits from what used to be considered pernicious items for sons and daughters of the middle classes » (*Ibid.*, p.xxiv).

³⁷ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.18.

titre « A Romance » et la science-fiction de Wells et Verne est à l'époque appelée « scientific romance ». Le deuxième terme choisi par Jackson semble faire directement référence à l'essai « On Fairy-stories », où Tolkien récuse la définition du conte de fées selon Andrew Lang : pour lui, les contes de fées ne sont pas destinés aux enfants et ne contiennent pas obligatoirement des fées. Il s'agit d'histoires qui se jouent dans le pays enchanté de Faërie.³⁸ La « Fantasy » est la capacité qui permet à l'homme de devenir un « créateur secondaire »³⁹ lorsqu'il écrit des contes de fées. Problème éternel de la terminologie, où les critiques sont rarement d'accord avec les auteurs. De son propre point de vue, Tolkien n'écrit pas de la fantasy, pas plus que Wells et Verne n'écrivent de la science-fiction, pourtant leurs œuvres sont tellement prototypiques de ces genres qu'il nous est impossible de les en exclure.

La fantasy est donc distincte du mythe, du conte et de la *romance*, même si elle entretient des liens familiaux et historiques avec ces trois formes. Nous en venons à présent à la confusion la plus courante en français : *l'heroic fantasy*. Là où J.R.R. Tolkien représente le versant officiel, universitaire, presque respectable dans l'éclosion de la fantasy, *l'heroic fantasy* aux héros musclés et à l'idéologie souvent réactionnaire naît dans les *pulps*. Jusqu'aux années 1970, fantasy et *heroic fantasy* évoluent en parallèle et l'amalgame s'apparente, d'après Jacques Goimard, à un malentendu sémantique : « *Heroic fantasy* a été employé à l'époque de l'expansion du genre en France comme terme générique, si bien qu'il y a toujours des gens qui, quand ils parlent *d'heroic fantasy*, désignent tout le genre. En fait, *l'heroic fantasy* désigne un sous-genre particulier ».⁴⁰ Cela semble être le cas de la plupart des ouvrages sur la paralittérature cités en introduction. De fait, *l'heroic fantasy* est historiquement bien antérieure à la fantasy de Tolkien (*The Hobbit* paraît en 1937 mais comme nous l'avons dit et répété, c'est *The Lord of the Rings* qui donne ses lettres de noblesse au genre), puisque, « fille de Conan et petite-fille de Tarzan »,⁴¹ elle naît sous la plume de Robert H. Howard dès 1929 avec son personnage de King Kull et surtout avec les aventures de Conan le Simmérien, parues de 1932 à 1936. Après le suicide de l'auteur, le personnage poursuit sa vie littéraire dans des rééditions

³⁸ « Faërie contains many things besides elves and fays, and besides dwarves, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it : tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted » (Tolkien, « On Fairy Stories », *op.cit.*, p.38).

³⁹ « For my present purpose I require a word which shall embrace both the Sub-creative Art in itself and a quality of strangeness and wonder in the Expression, derived from the Image: a quality essential to the fairy-story. I propose, therefore, to arrogate myself the powers of Humpty-Dumpty, and to use Fantasy for this purpose » (*Ibid.*, p.68-69).

⁴⁰ Goimard, Jacques. « De la science-fiction populaire à la sci-fi ». Bozzetto, Roger et Gilles Ménégald (dir.). *Colloque de Cerisy : les nouvelles formes de la Science-fiction*. Paris : Bragelonne, 2006. p.411.

⁴¹ Goimard, *Critique du merveilleux*, *op.cit.*, p.335.

et des nouveaux textes signés par des auteurs comme Robert Jordan et le duo d'éditeurs formé par Lin Carter et Lyon Sprague de Camp. Ce dernier publie en 1976 un essai resté célèbre, *Literary Swordsmen and Sorcerers: The Makers of Heroic Fantasy*, dont le titre résume bien à quel point les activités de lecteur, auteur, éditeur et fan sont mélangées dans les années 70.⁴² Le binôme *sword and sorcery*, souvent utilisé comme synonyme de *heroic fantasy*, reproduit l'opposition centrale (et manichéenne) du genre : le héros est un guerrier qui utilise sa force et son épée pour combattre un antagoniste magique, lequel est du côté de la civilisation décadente. L'ensemble est situé dans un cadre mythico-archaïsant, comme Atlantide ou l'Hyperborée. Les amateurs revendiquent fièrement le côté populaire du genre, comme le souligne Carter :

“Sword and Sorcery” is the term by which aficionados affectionately refer to that school of fantastic fiction wherein the heroes are pretty much heroic, the villains thoroughly villainous, and action of the derring-do variety takes the place of sober social commentary or serious psychological introspection. In a word, Sword & Sorcery is written primarily to *entertain*: a motive generally suspect and largely obsolete in modern letters.⁴³

Le sous-genre n'est pas dépourvu d'humour (en particulier chez Fritz Leiber) et de complexité (chez Leiber à nouveau et chez le géant de la science-fiction Michael Moorcock). Notons que les premiers tomes des *Annales du Disque-monde* de Pratchett sont marqués par une parodie de la *sword and sorcery* : Bravd et Weasel, qui regardant brûler Ankh-Morpork au début de *The Colour of Magic*, font référence au duo de Leiber formé par Fafhrd et le Souricier Gris et par la suite, les héros croiseront la route de Cohen le Barbare. Pratchett semble néanmoins être le seul auteur du corpus à engager un dialogue avec ce sous-genre en particulier. Quant à Morris, il ne transparaît qu'à travers son activité dans le *Arts and Craft Movement* (des meubles et motifs de tapisseries nommés d'après lui). Lorsqu'il y a un dialogue intertextuel avec les origines de la fantasy, ce qui est très rarement le cas, les auteurs du corpus (principal et élargi) se focalisent sur Tolkien.

3) Au pays des adjectifs : ramifications de l'imaginaire et problème du steampunk

Les littératures de l'imaginaire ne cessent de se diviser et subdiviser à l'intérieur des genres : les auteurs, éditeurs et lecteurs multiplient les catégories pour trouver le terme parfait, ce qui ne va pas sans une certaine confusion. Par exemple : parce qu'un sous-genre est baptisé « heroic fantasy », cela signifie-t-il pour autant que le reste du genre ne célèbre pas l'héroïsme ? Au contraire, mais l'accent est plus souvent mis sur l'action du groupe que sur celle de

⁴² Nous retrouvons actuellement cette tendance (voir le chapitre 9).

⁴³ Carter, Lin. « Introduction: Neomythology ». Sprague de Camp, Lyon. *Literary Swordsmen and Sorcerers: The Makers of Heroic Fantasy*. Gollancz eBook, 2014. loc.38-42.

l'individu : *heroic fantasy* fait pendant à *epic fantasy*⁴⁴ (les épigones de Tolkien). Cette dernière sert souvent de synonyme à *high fantasy*, laquelle est par conséquent limitée en pratique à la veine tolkienienne, alors qu'elle repose sur une approche assez todorovienne de réception du surnaturel et non sur une question de style ou de thème :

[P]lusieurs critiques, comme Zahorski et Boyer (1982), ont adopté comme base de la poétique du genre une distinction au sein de la fantasy, entre deux « niveaux » au sens propre, puisque la fantasy peut être « *low* » ou « *high* », qui recoupe d'assez près celle du « fantastique » et du « merveilleux » : la *low fantasy* est située dans le « monde primaire » et n'apporte aucune explication à la présence de l'irrationnel, tandis que dans la *high fantasy* celui-ci est au contraire « explicable selon les termes du surnaturel (divinités) ou du pouvoir magique plus indéfini de la Faërie (sorcières et enchantresses) » [...].⁴⁵

Les adjectifs ne sont pas axiologiquement neutres et il est intéressant de voir ces « niveaux » inverser la hiérarchie entre fantastique et merveilleux que Rayment combat et que Jackson revendique. La *low fantasy* est néanmoins souvent assimilée à la fantasy animalière (comme *The Wind in the Willows* de Kenneth Grahame), où la part de merveilleux est « basse » dans la mesure où elle se limite à des animaux anthropomorphisés qui parlent. On s'approche de la fable et de l'apologue et également de certains contes – *fairy tale fantasy* contre *myth fantasy* est un autre binôme parfois employé. Mais par glissement sémantique, « *low fantasy* » est également utilisé pour désigner la *light fantasy*, la fantasy « légère », humoristique, qui possède une forte veine parodique. Légère, donc, dans la mesure où la *high/epic fantasy* se prend trop souvent au sérieux. L'utilisation de « *low* » pour qualifier le versant humoristique perpétue ainsi une longue tradition critique qui fait de la comédie un genre mineur, populaire. Pour compliquer encore la polysémie des adjectifs, un nouveau binôme a plus récemment fait surface, opposant *light fantasy* à *dark fantasy*, cette dernière pouvant désigner le « merveilleux noir », qui offre un traitement non horrifique aux personnages traditionnellement issus de l'horreur (vampires, loups-garous et autres démons) mais aussi une « fantaisie noire » à l'ambiance sombre et pessimiste, avec des héros moralement ambigus et où le Bien ne va pas forcément triompher.

Avec ce petit échantillon, il apparaît déjà « que les catégories génériques sont nombreuses, poreuses, concurrentes entre elles, se recoupant en partie tout en ne reposant pas toujours sur les mêmes critères ».⁴⁶ Toutes reproduisent la même structure de groupe nominal, le nom « *fantasy* » étant modifié par un adjectif, mais celui-ci peut faire référence à une tonalité, un thème, un contexte de prédilection... N'ayant pas vocation à établir une typologie (dont on

⁴⁴ Besson, « Le succès contemporain », *op.cit.*, 11:16.

⁴⁵ Zahorski, Kenneth and Boyer, Robert, cités dans Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.19.

⁴⁶ Besson, « Le succès contemporain », *op.cit.*, 11:19-11:30.

trouve des exemples assez complets chez Baudou et Besson), nous nous contentons de contextualiser les sous-genres qui concernent notre corpus. La fantasy urbaine sera suffisamment mise à l'honneur dans les chapitres 4 et 5, il n'est donc pas nécessaire de préciser ici. Il convient en revanche de revenir sur l'histoire du steampunk et de ses différents avatars linguistiques.

Alors que la fantasy naît en Grande-Bretagne et est naturalisée américaine dans les années 1970, le steampunk émerge directement aux États-Unis. En 1975, un trio de jeunes auteurs étudiants à l'Université de Californie, Tim Powers, James Blaylock et K.W. Jeter, se voient proposer par l'éditeur Roger Elwood de participer à une série de dix volumes sur le roi Arthur, lequel se réincarnerait au fil de l'histoire occidentale. Intéressante coïncidence, puisque la veine arthurienne est l'une des branches les plus tenaces de la fantasy et que la Matière de Bretagne connaît un renouveau sous l'Angleterre victorienne, comme nous aurons l'occasion de le voir dans le chapitre 2. Jeter, qui s'attelle à *Morlock Night* pour réincarner Arthur au XIX^e siècle, utilise *London Labour and the London Poor* de Henry Mayhew comme source principale d'information et d'inspiration et le fait découvrir aux deux autres. Tous trois partagent déjà une passion pour Dickens. Blaylock écrit *Homunculus* et Powers *The Anubis Gates*, qui sera complètement remanié par la suite. Lorsque le projet tombe à l'eau, ils se retrouvent avec leurs manuscrits déjà écrits sur les bras. Néanmoins, K.W. Jeter réussit en 1979 à faire publier *Morlock Night*, explicitement identifié comme suite à *The Time Machine* de H.G. Wells où l'un des auditeurs du récit du voyageur temporel acquiert un nom (Edwin Hocker) et le statut de personnage principal avant d'être envoyé dans le futur pour rencontrer Merlin et sauver l'Histoire. En 1983, Tim Powers publie *The Anubis Gates*, qui obtient le prix Philip K. Dick. Son personnage principal, Brendan Doyle, spécialiste de poésie romantique, est embrigadé comme expert/guide touristique par un milliardaire pour un voyage dans le temps en 1810, dans le but d'assister à une conférence de Coleridge. Mais entre les poètes en retard, les singes tueurs, les dieux égyptiens vengeurs et un clown maléfique sur échasses, rien ne se passe comme prévu. *Homunculus* de James Blaylock, publié en 1986, est encore plus fantaisiste et surréaliste: il s'ouvre sur la vision d'un aérostat piloté par un squelette flottant dans le ciel de Londres et se poursuit avec une émeraude maudite, une secte d'illuminés, un bossu sociopathe et des carpes japonaises porteuses d'une glande pouvant assurer l'immortalité. *Infernal Devices* de Jeter continue dans la veine des péripéties extravagantes en 1987. Les romans du trio intriguent les lecteurs de littérature de l'imaginaire, qui cherchent un terme pouvant désigner ce style d'écriture pseudo-historique loufoque (« gonzo-historical manner », expression de

Faren Miller). En avril 1987, la revue américaine *Locus* publie une lettre que leur a adressée K.W. Jeter, qui comprend ce fameux paragraphe : « Personally, I think Victorian fantasies are going to be the next big thing, as long as we can come up with a fitting collective term for Powers, Blaylock and myself. Something based on the appropriate technology of the era; like “steampunks”, perhaps... »

Le terme est adopté et utilisé pour désigner *a posteriori* les autres aventures de Langdon St. Ives, le héros de Blaylock, qui commencent en 1978 avec la nouvelle « The Ape-Box Affair ». ⁴⁷ « Steampunk », mot lancé au hasard par Jeter, a suscité beaucoup de spéculation. Il s’inscrit dans l’évolution de la science-fiction en réaction au mouvement « cyberpunk » (dont la première utilisation date de 1983), « un futur ultra-technologique, où les frontières entre l’homme et la machine, entre le monde réel et le virtuel, s’amenuisent, et où règne le cynisme d’une ère ultralibérale ». ⁴⁸ Le cyberpunk prend le *hacker* comme (anti-)héros et incorpore des éléments du film noir ; c’est une science-fiction désabusée, dystopique, sombre et colérique, une sous-culture qui se rêve en contre-culture et se prend très au sérieux, là où le steampunk « propose un retour aux sources [...] aussi ludique que possible : l’aventure et le plaisir du récit ». ⁴⁹ La partie « punk » a fait couler beaucoup d’encre et continue à diviser la communauté vaporiste. En réalité, rien ne prouve que Jeter revendiquait une composante révolutionnaire et Mike Perschon s’insurge contre ce genre de raccourci :

This is something people have told me, they said “Well it’s *steampunk*, so you have to have some punk element”, and that meant that you had to have a resistance force. This is pure crap, by the way. Not all steampunk has it, not all steampunk needs it. ⁵⁰

Une partie de la confusion vient sans doute du fait que des auteurs comme William Gibson et Bruce Sterling ont écrit des œuvres séminales dans les deux genres. *The Difference Engine* est un chef d’œuvre mais ne montre pas vraiment la légèreté des débuts du steampunk.

Lorsque les romans de Jeter, Powers and Blaylock sont relus à l’aune de la production actuelle, ils paraissent curieusement atypiques, remplis de magie et d’incohérences et avec, somme toute, peu de vapeur. Une des caractéristiques du genre est de manquer justement de

⁴⁷ Les critiques cherchent bien sûr au steampunk des racines plus anciennes et même si la plupart remontent trop loin, une première émergence dans les années 70, avec par exemple *Nomad of the Time Streams* de Michael Moorcock (1971-1981) et *The Space Machine* de Christopher Priest (1976), ne semble pas extravagante.

⁴⁸ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.70.

⁴⁹ *Ibid.*, p.69.

⁵⁰ Perschon, Mike. « Dungeons & Dickens: Steampunking a Middle-Earth Tabletop RPG ». University of Alberta. 25 February 2016. 22:32-22:42. <<http://www.lastallianceuofa.com/2016/02/26/dr-mike-perschon-dungeons-and-dickens-steampunking-a-middle-earth-tabletop-rpg/>>. Consulté le 26/02/2016.

théorie : il n'a pas de manifeste, pas de définition qui mettent tous les critiques et les fans d'accord. À l'origine, il s'agit d'une plaisanterie que toute une série d'œuvres ont bien voulu prendre au sérieux. Mode, genre, esthétique ; nom, verbe, adjectif : le steampunk est un terme extrêmement protéen, tant sur le plan grammatical que conceptuel, et cette malléabilité se reflète dans son approche du temps : « Alors... *the next big thing* ? [...] Le mot est restreint, mais suffisamment explicite pour contenir encore aujourd'hui tous ces rétro-futurismes différents, qu'ils se déroulent au XIX^e ou au XX^e siècle, dans notre réalité ou dans une autre ». ⁵¹

Le steampunk n'est qu'un visage du rétro-futurisme. Pourtant, au regard de la production contemporaine et de la compréhension du grand public, le steampunk *est* le rétro-futurisme, tout comme l'*epic fantasy* sert de figure de proue à la fantasy : synecdoques à l'échelle du genre. Aujourd'hui, le terme « néo-victorien » ne se limite pas au règne de Victoria. La période à l'identité (politique, visuelle, économique) la plus forte phagocyte ses voisines. Le steampunk n'agit pas autrement : il se ramifie en une nomenclature qui, d'un côté, colonise le XX^e siècle avec le *dieselpunk* (1920-1945) et l'*atompunk* (1945-1965) et de l'autre, retourne en arrière avec le *clockpunk*, qui s'inscrit dans le cadre de la Renaissance ⁵². Mais ces distinctions sont peu usitées et peu respectées, si bien que des films comme *Brazil* de Terry Gilliam (1985) apparaissent dans des filmographies steampunk. ⁵³ Les sous-genres continuent à émerger, sans que l'on sache s'il faut les prendre au sérieux : la *Bible steampunk* comprend un petit guide humoristique à l'usage du néophyte qui ajoute au *clockpunk* et *dieselpunk* le *boilerpunk*, le *raygun gothic*, le *stitchpunk*, le *mannerspunk* (qui qualifie parfois l'œuvre de Gail Carriger) et la *gaslight romance*. ⁵⁴

John Clute et John Grant distinguent, au sein des réinventions paralittéraires du XIX^e siècle, le versant fantasy et le versant science-fictionnel : « historical technofantasies [...] whose principal plot-driver is technological anachronism » ⁵⁵. Voilà le « vrai » steampunk, tout

⁵¹ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.69.

⁵² *Ibid.*, p.24. Nous ne parlerons même pas du *teslapunk*, qui tire son nom du scientifique érigé en génie incompris par la culture populaire. Son grand rival, Thomas Edison, donne quant à lui son nom aux édisonades, romans décrivant « la lutte d'un jeune inventeur américain contre des puissances hostiles [...] étrangères », que John Clute considère comme l'un des ancêtres du steampunk et qui commencent en 1868 avec la nouvelle « The Steam Man of the Prairies » d'Edward S. Ellis (*Ibid.*, p.76).

⁵³ Pourtant, après visionnage, le seul élément qui évoque de près ou de loin l'esthétique du XIX^e siècle est l'ange mécanique. Avec sa satire dystopique de la bureaucratie, le film fait surtout hommage à *1984* de George Orwell et pourrait donc à la limite être considéré comme de l'*atompunk*, même s'il est avant tout unique dans son esthétique surréaliste et hallucinée.

⁵⁴ Vandermeer, Jeff et S.J. Chambers. *La Bible steampunk – Dirigeables, corsets, lunettes d'aviateur, savants fous et littérature étrange : guide illustré d'un monde imaginaire*. Trad. Carrière, Colette et al. Paris : Bragelonne, 2014. p.54-55 [Voir Annexe 1].

⁵⁵ Clute, John and John Grant (eds.) *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St.Martin's Griffin, 1999. p.391.

le reste a droit au « terme par défaut » *gaslight romance*.⁵⁶ Pourtant, comme le rappellent Perschon, Barillier et Colson, le steampunk emprunte dès le début à la fantasy : Anubis et Merlin joue des rôles importants chez Powers and Jeter, respectivement. Le steampunk, même dans son approche de la technologie, tend beaucoup plus vers la *soft SF* que vers la *hard SF*⁵⁷ – nous y reviendrons dans le chapitre 6. Quoi qu’il en soit, « *gaslight romance* » reste peu répandu. *Gaslamp fantasy*, le terme utilisé par Besson, est beaucoup plus usité et apparaît dans le sous-titre à l’anthologie *Queen Victoria’s Book of Spells*. C’est Kaja Foglio, l’auteure de la bande dessinée *Girl Genius*, qui en revendique la paternité :

I called it Gaslamp Fantasy because, around the time we were bringing *Girl Genius* out, there was a comic called *Steampunk* on the shelves and I didn't want any confusion. Plus, I've never liked the term Steampunk much for our work, it's derived from Cyberpunk (a term which I think actually fits its genre well) but we have no punk, and we have more than just steam, and using a different name seemed appropriate. I mis-remembered a term that I had come across in the foreword to an H. Rider Haggard book, where the author was talking about Jules Verne, H.G. Wells, Rider Haggard and that sort of pre-pulp adventure material, and came up with 'Gaslamp Fantasy.' I felt a bit foolish when I discovered that I had made up my own term, but it works and I like it.⁵⁸

C’est le privilège de l’auteur de rejeter les étiquettes et d’en inventer de nouvelles, et le privilège du critique de faire remarquer que *Girl Genius* correspond parfaitement aux critères du steampunk. *Gaslamp fantasy* est utile pour qualifier le pôle merveilleux du steampunk et en reproduit l’expansionnisme temporel : la trilogie de Larry Correia citée en exemple par Anne Besson s’ancre dans les années 1930. S’il nous paraît normal d’inclure la période de la Régence anglaise dans le néo-victorien, nous n’allons pas au-delà du début de la Première Guerre mondiale. C’est une des raisons pour laquelle nous n’avons pas adopté la *gaslamp fantasy* pour notre corpus. Notons que « *gaslamp fantasy* », « *gaslight romance* » ou « *gaslight fantasy* » sont utilisés indifféremment pour classer les romans de notre corpus sur Goodreads. Les littératures de l’imaginaire continuent à se ramifier et se spécialiser en antéposant des adjectifs et compléments mais nous avons à présent fait le tour des sous-genres pertinents pour notre analyse et pouvons passer à la question des préfixes.

⁵⁶ « [U]rban fantasies (and other generic fictions) set in the high Victorian or Edwardian period, usually but not invariably in London; their tone is often melancholic and there is often an underlying sense of the transitoriness of imperial glory » (*Ibid.*)

⁵⁷ Cette distinction, qui reproduit celle entre les sciences humaines et les sciences dures, apparaît dans les années 1970 pour justifier l’appartenance à la science-fiction d’œuvres comme celles d’Ursula Le Guin, qui s’intéressent plus à l’anthropologie et à la sociologie qu’à la physique et aux mathématiques. *The Left Hand of Darkness*, cité en introduction, est un excellent exemple.

⁵⁸ Foglio, Kaja. « Dirt, Collection Vol.5, Furniture and Gaslamp Fantasy ». *Kaja Foglio’s Live Journal*. 26 April 2006. <<http://kajafoglio.livejournal.com/60562.html>>. Consulté le 16/05/2016.

4) Guerre des préfixes : néo-, rétro-, post-, hyper-victorien ?

Is it *Victoriana*, *Victoriographies*, *retro-*, *neo-* or *post-Victorian novels* we encounter when we read rewritings of the Victorian era? Shall we adhere to the already well-rehearsed term *historiographic metafiction* or simply call them all *historical novels*? Could we categorize them as *adaptations*, *prequels* or *sequels* of Victorian texts, disguised as nineteenth-century novels, but in fact consider them postmodern adaptations of these novels? Are they instances of *pseudo-Victorian* or *pseudo-historical novels*? Why so many terms? Why so many different perspectives?⁵⁹

Andrea Kirchknopf consacre le premier chapitre de son ouvrage *Rewriting the Victorians* à passer minutieusement en revue les différents termes qui font concurrence à « neo-Victorian », contextualisant et évaluant les intérêts respectifs de chacun, avant de justifier son propre choix, « post-Victorian ». L'ouvrage datant de 2013, il nous offre une excellente vue d'ensemble sur les débats terminologiques actuels et sera donc le plus cité dans cette sous-partie. Le terme « Victoriana », utilisé pour la première fois en 1918 par Ezra Pound pour faire référence de façon péjorative à la période,⁶⁰ connote l'idée de trace matérielle (des objets datant de cette époque) dans les années 1960 et voit cette définition étendue par Cora Kaplan aux évocations, recyclages et représentations du victorien à travers des textes et des images. La dimension physique, l'idée de restes, joue un rôle important dans son analyse.⁶¹ « Victoriography », le terme employé par Julian Wolfreys dans son ouvrage de 2001 (*Victoriographies : Inventing the Nineteenth Century*), évoque l'idée d'historiographie et donc d'un croisement avec la réflexion postmoderne sur la métafiction historiographique.⁶²

Pourtant, il existe assez peu de variantes sur les suffixes : le modèle habituel consiste à ajouter à « Victorian » un préfixe qui se positionne vis-à-vis de la période et de son canon, sur un plan temporel mais également idéologique. Dans les premiers travaux critiques, Sally Shuttleworth inaugure « retro-Victorian novel » et Dana Shiller « neo-Victorian novel », sans vraiment fournir de définitions et Christian Gutleben utilise les deux comme des synonymes. Ces emplois interchangeables, visibles au début du XXI^e siècle, laissent rapidement place à un penchant vers « néo », qui s'accompagne d'une réflexion plus poussée sur les connotations des préfixes : « Their interchangeability [...] has by now shifted into slowly abandoning *retro-* precisely for its emphasis on looking backward, and favoring *neo-* whose correspondence to

⁵⁹ Kirchknopf, Andrea. *Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the 19th century*. London: McFarland, 2013. p.22 ; italiques ajoutées.

⁶⁰ « For most of us, the odour of defunct Victoriana is so unpleasant... that we are content to leave the past where we find it », cité dans Mitchell, *op.cit.*, p.1.

⁶¹ *Victoriana – Histories, Fictions, Criticisms* s'ouvre sur *The Great Victorian Collection* de Brian Moore (Kaplan, *op.cit.*, p.1).

⁶² Kirchknopf, *op.cit.*, p.24.

the present is easier to establish ». ⁶³ La nouveauté du phénomène littéraire, avancé par Daniel Boorman comme une autre justification pour « néo », s'est un peu estompée aujourd'hui et par ailleurs, Kirchknopf lui reproche à raison de ne pas considérer les utilisations du préfixe en histoire de l'art, architecture et politique, relevées dans une note de bas de page de l'introduction à l'ouvrage collectif *Victorian Turns, Neo-Victorian Returns* :

[T]he political implications of the prefix neo- are separated from its generic ones. Hence, when added to words like fascism or Victorianism in the sense of a political movement, it "implies a desire to return to the political beliefs of that movement's past"; while "used in conjunction with a genre, the implication is rather a new, modified, or modern style," as in neo-Gothic or neo-Victorian. ⁶⁴

On se rapproche ici de la réflexion qui nous a amenée à notre problématique générale. La plupart des critiques s'attache à donner à « neo-Victorian » une définition positive, qui se démarquerait radicalement d'une volonté d'imiter le XIX^e siècle, notamment connoté par « faux-Victorian » ou « pseudo-Victorian ». ⁶⁵ Nous avons déjà cité en introduction la politique que la revue *Neo-Victorian Studies* énonce dans son premier numéro : sortir des restrictions temporelles et idéologiques du victorien, réécrire le récit historique avec d'autres voix... Sur le plan pratique, cette politique expansive complique le processus de sélection d'un corpus représentatif, puisqu'il faut bien savoir exclure certaines œuvres. Ann Heilmann et Mark Llewellyn tombent dans l'excès inverse en focalisant la distance critique offerte par le décalage temporel sur la dimension méta-réflexive : « To be part of the neo-Victorianism we discuss in this book, texts (literary, filmic, audio/visual) must in some respect be *self-consciously engaged with the act of (re)interpretation, (re)discovery and (re)vision concerning the Victorians* ». ⁶⁶ Cette définition, aussi succincte et élégante soit-elle, laisse tout un pan de la littérature dans l'ombre : quel nom faut-il alors donner aux œuvres en dehors de leur corpus sélectionné (« the neo-Victorianism we discuss »), celles auxquelles il manque une dimension méta-réflexive et qui, pour reprendre la métaphore de Gutleben, représentent la partie immergée de l'iceberg en termes de publication ?

Kirchknopf estime que l'utilisation de pratiques littéraires postmodernes est essentielle à l'étude actuelle de la production néo-victorienne et propose, afin d'éviter une sélection qualitative supplémentaire au sein du « néo-victorien », d'adopter directement le terme « post-

⁶³ *Ibid.*, p.26.

⁶⁴ Johnston, Judith and Waters, Catherine, citées dans *Ibid.*, p.27.

⁶⁵ Par ailleurs, comme le souligne Kirchknopf, si on suit l'idée postmoderne que l'Histoire est par essence un récit, « pseudo-Victorian » ou « pseudo-historical » perd toute valeur heuristique (*Ibid.*, p.23).

⁶⁶ Heilmann, Ann and Mark Llewellyn. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010. p.4 ; italiques originales.

victorien ». ⁶⁷ Elle récuse par ailleurs l'idée, avancée par Heilmann et Llewellyn, que le préfixe « post » est purement temporel et que « post-Victorian » devrait nécessairement inclure tout texte publié après la mort de Victoria :

This implies that *post-Victorian* is only understood in a temporal sense, whereas *neo-Victorian*, accounting for all critical material that comes after the Victorian era, is employed in a chronological as well as aesthetic sense. In contrast to this, I argue that, analogously to McHale's contextualization of the prefix *post-* in *postmodernist* as one possessing both a temporal and an aesthetic semantic field, *post-Victorian* also implies both these features. ⁶⁸

Ses arguments sont convaincants ⁶⁹ mais *a priori*, aucun autre critique n'a encore adopté cette terminologie et hors contexte, la référence au postmodernisme n'est pas si évidente. En définitive, le choix terminologique se fait surtout par défaut, en excluant les termes qui ne sont plus usités (« retro-Victorian ») et ceux qui, quoique très évocateurs, se limitent à leurs créateurs (« Victoriana », « Victoriographies » et « post-Victorian »). Sans surprise, nous voilà revenus au néo-victorien, qui fait consensus dans le champ critique et renvoie à plusieurs définitions que nous pouvons suivre. Cependant, plutôt que de délimiter « notre » néo-victorien, nous proposons de faire de la définition d'Heilmann et Llewellyn un pôle vers lesquels tendent certains romans de notre corpus, alors que d'autres penchent plus vers la partie immergée de l'iceberg. C'est la rencontre des opposés qui est intéressante.

Il semble un peu prématuré de déclarer le postmodernisme mort et enterré, même si certains ne s'en privent pas : « [t]hat postmodernism is already dead is a truism accepted by everybody ». ⁷⁰ D'ailleurs les candidats pour le remplacer ne manquent pas : *transmodernism* (Mikhail Epstein *et al.*, 1999), *hypermodernism* (Gilles Lypovestki, 2005), *automodernism* (Robert Samuels, 2008), *digimodernism* (Alan Kirby, 2009), *altermodernism* (Nicholas Bourriaud, 2009), *metamodernism* (Timotheus Velmeulen *et al.*, 2010) et bien d'autres encore... ⁷¹ Le plus courant, *post-postmodernism*, quoique peu élégant, a au moins le mérite d'être simple et d'exploiter un préfixe décidément très polysémique : « 'Post' is not a marker of chronological posteriority or subsequent historical order but a sign of intensification. It might

⁶⁷ « Therefore, instead of putting additional effort into separating a narrower definition of the neo-Victorian from other types of neo-Victorianisms [...], or to argue for the (re)integration of postmodernist revisionism into neo-Victorian fiction by "Putting the 'Neo' Back into Neo-Victorian" [...], it would be easier to adopt the term post-Victorian to delimit the body of novels referred to » (Kirchknopf, *op.cit.*, p.33).

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Voir *Ibid.*, p.34-35, notamment une référence au postcolonial, qui exprime une volonté de révision et non de répétition.

⁷⁰ Brinzeu, Pia. « Post-postmodernism: An Ugly Wor(l)d? ». *The European English Messenger* 24:2. (Winter 2015). p.39.

⁷¹ *Ibid.*, p.39-40.

therefore be a good solution for the multiplicity of contradictory tendencies and incoherent sensibilities which characterize the present times ». ⁷² *Twenty-First Century Fiction* y ajoute le concept de *neomodernism*, ⁷³ défini par Frank Kermode comme une mutation du réalisme. Étant donné l'allégeance de China Miéville au modernisme, le terme peut être intéressant. Il est néanmoins beaucoup trop tôt pour décider si l'un des nombreux préfixes censés résumer le XXI^e siècle pourrait, couplé à « Victorian », être applicable aux romans de notre corpus. Pour l'heure, nous nous contenterons de néo-victorien.

Le dernier candidat est proposé par Mike Perschon. Dans sa thèse de 2010, il tente de trouver un terme plus approprié que « neo-Victorian » pour désigner l'esthétique steampunk qui, dans son analyse, connote et évoque la période historique au lieu d'y faire réellement référence. Il conserve ce terme mais dans sa conférence de 2016, il revient sur l'une de ses propositions, « hyper-Victorian », qui lui semble, avec le recul, beaucoup plus pertinente :

So steampunk is hyper-Victorian: it resembles and revives elements of the Victorian period, but in the broadest sense possible [...]. I use "hyper" because in as much as I would like to say it's just "neo", it's new, that would make it a little more serious, but it's not, because seriously, steampunk, in terms of what it does with the past, is a little bat-shit crazy. [...] [I]t's playing fast-and-loose with history, draws from it, some sort of resembling, resemblance, evocative of... the kind of thing that Tim Burton does with most of his costuming in his films... "feels like it's old-timey", would be a good way of saying it, but it doesn't look very good on a dissertation. So, we'll go with hyper-Victorian.⁷⁴

De nombreux avatars de l'*epic fantasy* ont un rapport similaire avec le Moyen-Âge : ils évoquent la période, donnent « l'impression de » mais parfois de façon si diffuse que même « paramédiéval » est une exagération.

Cette première section était l'occasion de rassembler un grand nombre de définitions pour la fantasy, le néo-victorien, le steampunk et leurs variantes et sous-genres respectifs, d'éclaircir des débats terminologiques afin de nous y positionner, mais aussi de proposer déjà des pistes de réflexion par rapport au statut conservateur ou progressiste de notre sujet d'étude, qu'il conviendra de mettre à l'épreuve à travers des analyses et micro-lectures des œuvres du corpus. De façon plus immédiate, nous pouvons aussi établir une définition préliminaire de la fantasy néo-victorienne. Pour la fantasy, nous retenons les définitions de Besson et Ruaud. Pour le néo-

⁷² *Ibid.*, p.39.

⁷³ Adiseshiah and Hildyard, « Introduction », *op.cit.*, p.7.

⁷⁴ Perschon, « Dungeons & Dickens », *op.cit.* 27:01-29:22 ; italiques originales.

victorien, celles proposées par Marie-Luise Kohlke et Mark Llewellyn dans le premier numéro de *Neo-Victorian Studies* nous semblent les plus utiles :

[T]he whole of the nineteenth century, its cultural discourses and products, and their abiding legacies, not just within British and British colonial contexts and not necessarily coinciding with Queen Victoria's realm; that is, to interpret neo-Victorianism outside of the limiting nationalistic and temporal identifications that 'Victorian', in itself or in conjunction with 'neo', conjures up for some critics.⁷⁵

[T]hose works which are *consciously* set in the Victorian period (or the nineteenth century – there is a difference [...]), or which desire to re-write the historical narrative of that period by representing marginalised voices, new histories of sexuality, post-colonial viewpoints and other generally 'different' versions of the Victorian.⁷⁶

L'ampleur des limites proposées est ici associée à des amorces de poétiques axées sur les frontières repoussées et la recherche d'altérité, qui ne sont pas si éloignées des poétiques de la fantasy recensées (et écartées) par Rayment et sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir.

Le fonctionnement du steampunk nous permet d'aborder, de façon très concrète, la question des bornes temporelles. Malgré les divergences, le premier tiers du XIX^e siècle et la première décennie du XX^e siècle offrent suffisamment de points communs pour s'intégrer dans un long XIX^e siècle. La dimension esthétique et littéraire prévaut largement sur l'historicité :

[T]he periodization including all the reworkings gets construed aesthetically rather than historically. This way the concept of the Victorian comprises romantic and pre-World War I fiction and ignores historical data [...]. The explanation for perceptions of such extended chronologies lies in [...] the in-betweenness of the Victorian era dominated by the greater periods of romanticism and modernism.⁷⁷

Pourtant il faut bien fixer une limite, et plus que la mort d'Edward VII, c'est la Première Guerre mondiale qui fait consensus. Concrètement, la définition minimale qui nous a servi pour sélectionner le corpus est la suivante : roman publié après les années 50 (et de préférence vers la fin du XX^e ou début du XXI^e siècle), qui relève du merveilleux, ancré dans une version « réaliste » ou uchronique de l'Histoire à tout moment entre 1800 et 1914.⁷⁸ À présent que les jalons définitoires du genre sont posés, nous allons poursuivre ce chapitre en prenant un peu d'altitude, pour jeter un œil au-delà de ces frontières génériques fraîchement établies, vers les nouveaux territoires du merveilleux qui se profilent à l'horizon.

⁷⁵ Kohlke, « Introduction: Speculations In and On the Victorian Encounter », *op.cit.*, p.2.

⁷⁶ Llewellyn, « What is Neo-Victorian ? », *op.cit.*, p.165.

⁷⁷ Kirchknopf, *op.cit.*, p.19.

⁷⁸ Ainsi, *The Bloody Red Baron* (la suite d'*Anno Dracula* de Kim Newman) et le cinquième tome de *Elemental Mages* de Mercedes Lackey ont été exclus d'office du corpus parce qu'ils se situent pendant la Première Guerre mondiale. En revanche, nous faisons une exception pour *Ghost Talkers* de Mary Robinette Kowal (voir chapitre 8).

II – *Hic sunt dracones* : les nouveaux territoires de la fantasy ?

I never imagined that the dragon was of the same order as the horse. And that was not solely because I saw horses daily, but never even the footprint of a worm. The dragon had the trademark *Of Faërie* written plain upon him. In whatever world he had his being it was an Other-world. Fantasy, the making or glimpsing of Other-worlds, was the heart of the desire of Faërie. I desired dragons with a profound desire.⁷⁹

Au même titre que d'autres créatures imaginaires,⁸⁰ le dragon est une figure emblématique d'un genre. Sa présence sur une couverture de livre indique instantanément au lecteur que l'ouvrage appartient à la fantasy mais l'identification dépasse largement sa fonction de code éditorial. Les réflexions enfantines de Tolkien rappellent l'idée de David Pringle, citée dans le sous-chapitre précédent, selon laquelle la fantasy est « la fiction du désir du cœur ». Le dragon, capable de convoquer tout un univers « autre » par sa seule présence, est intimement lié à la représentation de l'espace et du temps. C'est une figure archétypale, mythique et sémiotique. Dans ce sous-chapitre, nous nous attachons à étudier sa fonction métatextuelle et les différentes possibilités qu'il ouvre pour réécrire les limites spatiales et génériques. Pour ce faire, nous ferons tout d'abord une brève échappée en dehors du corpus (avec un mélange de fantasy pour la jeunesse et de classiques de l'imaginaire), puis une analyse des réels dragons à vapeur du corpus élargi (Michael Swanwick, Lilith Saintcrow et, dans une certaine mesure, Naomi Novik), avant de nous pencher sur le dispositif de distanciation mis en place par Jo Walton grâce à ses dragons en haut-de-forme.

1) Une sémiotique de l'ailleurs et de l'impossible

Anyway, what is a fantasy map but a space beyond which There Be Dragons? On the Discworld we know that There Be Dragons Everywhere. They might not all have scales and forked tongues, but they Be Here all right, grinning and jostling and trying to sell you souvenirs.

(Terry Pratchett, Appendix to *The Colour of Magic*)

Nous vivons dans un monde clos. Là où Marlow, le narrateur de Conrad, fantasmait sur les espaces vierges de la carte du monde à la fin du XIX^e siècle,⁸¹ les explorateurs du XXI^e siècle

⁷⁹ Tolkien, « Of Fairy Stories », *op.cit.*, p.63-64.

⁸⁰ « Chaque genre littéraire véhicule un univers propre et ses figures emblématiques. En règle générale, la fée évoque le conte ; le vampire ou le fantôme, le fantastique. Le Dragon est désormais rattaché à la Fantasy » (De Palmas Jauze, Daisy. « La figure du dragon : des origines mythiques à la Fantasy et à la Dragon Fantasy anglo-saxonne contemporaine ». Thèse. Dir. Geoffroy, Sophie. Université de la Réunion, 2010. p.15. HAL <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-011660963>>. Consulté le 15/05/2016).

⁸¹ « At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map [...] I would put my finger on it and say, "When I grow up I will go there" » (Conrad, Joseph. *Heart of Darkness – Au coeur des ténèbres*. Éd. bilingue. Saint-Amand : Gallimard, 2003. p.40).

n'ont d'autre choix que de tourner leur regard vers les étoiles – ou de changer de monde. La fantasy moderne crée des continents entiers à explorer par l'imagination, réfléchissant le besoin de conquête spatiale de l'homme. Nous reviendrons plus précisément sur l'imaginaire et l'idéologie de la carte dans le chapitre 3, en conjonction avec l'Empire. Mais puisque ce sous-chapitre est consacré aux dragons et que nous commençons à peine à déployer les métaphores géographiques qui accompagnent la définition d'un nouveau genre, il semble logique de commencer par le lien que « hic sunt dracones » tisse entre les dragons et l'espace.

Cette locution latine (« ici, il y a des dragons »), que l'anglais traduit souvent sans conjuguer le verbe (« here be dragons »), vient marquer des régions des cartes dangereuses ou inexplorées (et dangereuses *car* inexplorées), le plus souvent situées dans des climats extrêmes (jugés propices à une corruption monstrueuse des corps et des esprits) et sur les bords de la carte : des lieux effrayants et exotiques, qu'on tente de dompter par la parole.⁸² La présence de serpents de mers géants dans des mers et océans reculés est bien connue sur des cartes de l'Antiquité et du Moyen-Âge mais en réalité, la locution elle-même est beaucoup moins fréquente qu'on ne pourrait le croire :

For many of us, when we think of the geography of the monstrous and monsters on maps, a medieval map with a legend reading *Hic sunt dracones*, “Here there are dragons”, comes to mind. Somehow this mental image is much more common than it has any right to be, for in fact there is just one map and one globe on which this legend appears.⁸³

L'expression, omniprésente dans la mémoire collective et extrêmement rare en réalité, reflète parfaitement le statut paradoxal des dragons dans la littérature fantasy, statut qui est lui-même symptomatique du genre. Besson souligne la « tension entre la liberté supposée du genre et la stabilité répétitive de ses productions, entre les possibles infinis de l'imaginaire et ce qui constitue la réalité comptable de la fantasy, conforme à son image la plus réductrice – une littérature avec des dragons... ».⁸⁴ On revient à l'idée que ce que le lecteur de paralittérature vient chercher dans chaque ouvrage n'est pas quelque chose de nouveau, mais du semblable, des variations sur un modèle déjà connu et apprécié, ce qui rend le roman paralittéraire

⁸² « The description and depiction of faraway monsters removed the edges of the earth from the realm of the entirely unknown, and the fact that knowledge of those regions and their monsters had been obtained entailed the unspoken implications that the regions could be visited again, this time with knowledge of their dangers » (Van Duzer, Chet. « Hic sunt dracones: the Geography and Cartography of Monsters ». Mittman, Asa Simon, and Peter J. Dendle (eds.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013. p.390).

⁸³ *Ibid.*, p.389. Comme le précise Van Duzer en note de bas de page, il s'agit d'une carte du monde dans le manuscrit *La Fleur des Histoires* de Jean Mansel (1460-1470, conservé à la Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles) et d'un globe de Lenox de 1510 conservé à la New York Public Library.

⁸⁴ Besson, *La fantasy*, op.cit., p.58.

« structurellement et épistémologiquement *clos* ». ⁸⁵ Une littérature avec des dragons : un ailleurs bien familier. Identifiés à l'*epic fantasy* qui forme le cœur du genre, les dragons seraient une autre de ces « ruineuse[s] synecdoque[s] » ⁸⁶ qui cachent la forêt du merveilleux contemporain, alors même que, dessinés en marge du monde connu, ils sont censés faire office de mise en garde et d'invitation au voyage : « Anyway, what is a fantasy map but a space *beyond* which There Be Dragons? ». Dans l'annexe à *The Colour of Magic*, Terry Pratchett joue sur le rôle du dragon comme antagoniste et prédateur pour désigner de façon métaphorique des personnes peu scrupuleuses (des requins ?) cherchant à abuser de voyageurs naïfs pour leur vendre des souvenirs. Des attrape-touristes, en somme : une excellente image pour la fantasy 'comptable'.

Pourtant, la présence de dragons dans un monde de fantasy change le rapport à l'espace-temps tant sur un plan poétique que pragmatique. L'effet est flagrant dans la série *Temeraire*, où une nouvelle partie du monde est visitée quasiment à chaque roman : Chine, Turquie, Afrique, Australie, Brésil, Japon... Ce XIX^e siècle uchronique n'a pas besoin de développer sa révolution des transports par trains, bateaux à vapeur et zeppelins, puisque les dragons *sont* sa révolution des transports. Novik en tire les conséquences qui s'imposent en termes de stratégie militaire et politique internationale mais l'ouverture au monde que représentent les dragons pose le même problème logique que les aigles dans *The Lord of The Rings*. ⁸⁷ La meilleure fantasy se construit sur des contraintes plus que sur des possibilités infinies et fait toujours mieux d'éviter la tentation des *dei ex machina*. Utilisés avec parcimonie, les dragons font souvent figure de point de contention au sein même des romans, comme si leur existence échappait toujours à la logique (sur)naturelle. Dans *La Quête d'Ewilan* de Pierre Bottero, Mathieu, qui vient pourtant d'accomplir une prouesse magique théoriquement impossible, avoue à sa sœur qu'il a du mal à croire qu'elle ait rencontré un dragon. ⁸⁸ D'ailleurs, chez

⁸⁵ Couégnas, *op.cit.*, p.70 ; italiques ajoutées.

⁸⁶ Ruaud (dir.), *Panorama*, *op.cit.*, p.14.

⁸⁷ Pourquoi Gandalf n'a-t-il pas simplement demandé aux aigles de jeter l'Anneau dans la Montagne du Destin ? À cette question récurrente des fans, Tolkien aurait répondu que les aigles ne sont pas le taxi de la Terre du Milieu et qu'en tant que Maiar, ils ont leurs propres préoccupations, très éloignées des races mortelles. Étant donné qu'ils se sentent suffisamment concernés pour venir sauver Gandalf, cet argument n'est pas complètement convaincant. Peut-être est-il plus réaliste de dire que s'il avait fait cela, l'intrigue de la trilogie n'avait plus de raison d'être : la fin justifie l'absence de moyens de transport.

⁸⁸ « - Et encore, tu n'as pas vu le Héros de la Dame, rétorqua Camille./ - Le quoi ?/ - Le Dragon./ - Tu m'as parlé de lui, convint Mathieu, mais j'ai du mal à y croire. C'est tellement fou que.../ - Chez moi, l'interrompit maître Duom avec l'air satisfait que procure une revanche facile, il y a une histoire qui commence ainsi : "Ils ignoraient que le Dragon n'existait pas, alors ils l'ont rencontré" » (Bottero, Pierre. *La Quête d'Ewilan : L'Intégrale*. Rageot, 2010. loc.7475-7479)

Bottero, le Dragon n'appartient pas réellement au monde physique et voyage entre les dimensions. Aux antipodes de la littérature de jeunesse, la nouvelle « Le dragons des probabilités » dans *La Cybériade* de Stanilas Lem voit l'adage « les dragons n'existent point » renversé par l'École Supérieure de la Néantologie, où un scientifique, ayant prouvé que l'inexistence des dragons n'est qu'une affaire de probabilités, invente un « amplificateur de probabilités » et réussit à les faire apparaître.⁸⁹ On oscille ici entre une métaphore générique sur les littératures de l'imaginaire et une réflexion méta-littéraire : « Lem souligne d'ailleurs que ses dragons ne sont qu'une création langagière : il suffit, nous dit-il, de changer une lettre pour que les lois “draconiennes” de l'univers, qui interdisent l'existence des dragons, se transforment en lois “dragoniennes” ». ⁹⁰ L'association entre les dragons et le pouvoir du langage est bien établie en fantasy depuis les romans *Earthsea* d'Ursula Le Guin (1971-2001), où l'usage de la magie repose sur la connaissance des « vrais noms » des choses et des hommes. Les magiciens doivent acquérir ce savoir ; il constitue la langue naturelle des dragons. Pratchett, quant à lui, les relie directement à la logique narrative qui fait office de science dans l'univers fantaisiste du Disque-monde :

Discworld does not run on scientific lines. Why pretend that it might? Dragons don't breathe fire because they've got asbestos lungs – they breathe fire because everyone knows that's what dragons *do*. What runs Discworld is deeper than mere magic and more powerful than pallid science. It is *narrative imperative*, the power of story.⁹¹

En règle générale, les dragons n'existent pas sur le Disque-monde, du moins pas dans le sens traditionnel du mot⁹² pour les *draconis nobilis* : ceux du tome 1 disparaissent dès que leurs cavaliers s'éloignent trop du champ magique du Wyrnberg et celui invoqué grâce à un livre magique dans *Guards! Guards!* semble terroriser la ville davantage pour se conformer à la tradition des contes que par réelle envie. Il est d'ailleurs « vaincu » par le dragon des marais Errol, en un pied-de-nez typique de Pratchett aux clichés de la fantasy, puisque la Garde de la Nuit tente d'abord d'employer la même méthode que dans *The Hobbit* – et échoue. Lady Sybil

⁸⁹ Lem, Stanilas. « Troisième croisade, ou le dragon des probabilités », in *La Cybériade*. Trad. Sila, Dominique. Paris : Denoël, 1980. p.104.

⁹⁰ Cani, Isabelle. « Préservation des lutins et probabilité des dragons. De la tentation de la Fantasy au sein de la science-fiction ». Besson, Anne et White-Le Goff, Myram (dir.). *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*. Actes du colloque du CRELID. Paris : Bragelonne, 2007. p.108.

⁹¹ Pratchett, Terry, Ian Stewart and Jack Cohen. *The Science of Discworld I*. Clays: Ebury Press, 2013. p.10 ; italiques originales.

⁹² « [D]ragons have never existed as you [...] understand existence. I'm talking about the true dragon, *draconis nobilis*, you understand; the swamp dragon, *draconis vulgaris*, is a base creature and not worth our consideration. The true dragon, on the other hand, is a creature of such refinement of spirit that they can only take on form in this world if they are conceived by the most skilled imagination. And even then the said imagination must be in some place heavily impregnated with magic, which helps to weaken the walls between the world of the seen and the unseen » (Pratchett, Terry. *The Colour of Magic*. London: Corgi Books, 2015. p.186-187).

Ramkin élève des dragons des marais (*draconis vulgaris*) avec le même enthousiasme que les aristocrates anglais ont toujours montré pour les chevaux et les chiens de chasse ; ces mêmes dragons des marais qui sont en voie d'extinction à l'état sauvage parce que les gaz qui leur permettent de cracher du feu, très instables, risquent de les faire exploser sous le coup d'une émotion forte. Voir l'un de ses spécimens les plus malformés vaincre un vrai dragon (qui est en fait une vraie dragonne) grâce à une parade nuptiale⁹³ n'est pas seulement cocasse mais aussi la preuve que les *draconis nobilis* n'ont plus la même place dans les mondes de fantasy.

Cette réflexion méta-générique s'appuie sur un problème spatial beaucoup plus pragmatique : le corpus principal est constitué en grande partie de fantasy urbaine, où l'on imagine difficilement un dragon circuler. *A priori*, le monde moderne et industrialisé est aux antipodes de leur environnement naturel – mais les dragons à vapeur du corpus élargi viennent perturber cette dichotomie.

2) Des gardiens des traditions aux hérauts du progrès ?

Les dragons de Tolkien ne survivent pas à la fin du temps mythique. Smaug, l'ennemi redoutable de Bilbo, est un descendant atavique d'une race qui dominait les premiers Âges et dans *The Lord of the Rings*, qui se déroule soixante ans après *The Hobbit*, les dragons n'existent déjà plus qu'à travers les récits intra-diégétiques. La trilogie raconte la fin du Troisième Âge : la Guerre de l'Anneau sera gagnée, mais les elfes quittent la Terre du Milieu et à travers Isengard, les feux de l'industrie ont commencé à faire leurs ravages. L'âge des hommes commence, « la quête de Frodon aboutissant, avec la destruction du cercle qu'est l'anneau, à la sortie du mythe et à l'entrée dans l'Histoire ». ⁹⁴ Mais ce qui fait l'originalité de notre corpus est que justement, les dragons peuvent être une façon d'entrer dans l'Histoire, comme le montre Perschon lorsqu'il « steampunke » la Terre du Milieu :

I was inspired to some degree by Naomi Novik's *His Majesty's Dragon*, where we have dragons fighting the Napoleonic wars, and people riding on the backs of them [...]. Michael Swanwick's *The Dragons of Babel* was also an inspiration. I had not read at the time the first book of Swanwick's work [*The Iron Dragon's Daughter*], which, by the way, Swanwick wrote as an homage to Tolkien. You would never know to read it because he's got coke-snorting elves, really decadent elves, but his dragons were what I really loved. He had dragons that were like B-52 bombers. They were machines, sentient machines, and only certain types of people could fly them. I just like the idea that a dragon was something you got into and flew. [...] And so, even though in Tolkien's world... most of the dragons are asleep, we've got Smaug, he's one of the last great dragons, one of the really great vestiges of what, during the first and second

⁹³ Exactement comme dans le dessin animé *Shrek*, qui a marqué le début du millénaire par sa subversion des clichés de contes de fées.

⁹⁴ Besson, *La fantasy*, op.cit., p.159.

age, dragons represented. But what if you could build a dragon? What if you were Saruman and through this arcane art you could build a dragon?⁹⁵

Les dragons de Swanwick sont manufacturés dans des usines (où des enfants comme Jane, l'héroïne de *The Iron Dragon's Daughter*, sont réduits en esclavage) puis envoyés dans les différentes guerres de Faërie avec des pilotes (mi-humains mi-elfes) aux commandes. Ce sont des machines, mais des machines conscientes, avec un nom et une lignée (à moins qu'il ne s'agisse d'une chaîne de montage ?) : « Melanchton, of the line of Melchesiach, of the line of Moloch ».⁹⁶ Sous les rires de son auditoire, Perschon s'amuse à comparer sa transformation steampunk de la Terre du Milieu avec la corruption qu'apporte l'Anneau de Pouvoir ;⁹⁷ une idée que l'on pourrait presque prendre au premier degré. Chez Tolkien, l'arrivée du progrès n'est pas maléfique en soi, elle fait partie de l'ordre des choses – mais même si le message explicite de *The Lord of the Rings* est que « la route se poursuit sans fin », la nostalgie du paradis perdu avec le départ des elfes est palpable. Par ailleurs, le développement de l'œuvre complète de Tolkien, avec le travail sans fin sur le *Silmarillion*, rappelle le perpétuel retour en arrière qui caractérise le genre tout entier. La fantasy est toujours et avant tout engagée dans la nostalgie du temps passé et des avatars de l'innocence perdue. Quelle place existe-t-il pour le progrès dans cette conception axiologique de l'axe temporel ?

La série de Novik problématise l'utilisation de créatures intelligentes comme des armes : dès le premier tome, Temeraire pose beaucoup de questions éthiques à Will Laurence, qui, en tant que bon officier de la Marine, éprouve un certain malaise en se rendant compte que le dragon obéit aux ordres moins par patriotisme et sens du devoir que par affection pour lui. À son contact et au fil de leurs périples, le jeune homme est forcé de faire évoluer ses valeurs et de prendre (littéralement et métaphoriquement) de la hauteur vis-à-vis des principes propres à son époque et sa classe sociale. Ici, l'ouverture potentielle à l'ailleurs (spatial, textuel, générique) que représentent les dragons se traduit par une réelle ouverture d'esprit qui est parfaitement dans la lignée du néo-victorianisme : « to interpret neo-Victorianism outside of the limiting [...] identifications that 'Victorian' [...] conjures up ».⁹⁸ À partir de *Throne of Jade*, Temeraire cherche à libérer les dragons britanniques d'une condition qu'il compare à

⁹⁵ Perschon, « Dungeons & Dickens », *op.cit.*, 18:29-20:14.

⁹⁶ Swanwick, Michael. *The Iron Dragon's Daughter*. New York: Avon Books, 1994. p.79.

⁹⁷ « And then I had a vision, of Lorien in flames – I know, what an awful person. Once you go down the path to the dark side... oh man... Tolkien wasn't wrong about that, I felt like I'd put on the Ring of Power, hey? And I was just doing whatever I wanted to, that secondary creation, taking his universe and completely ruining it » (Perschon, « Dungeons & Dickens », *op.cit.*, 19:31-19:55).

⁹⁸ Kohlke, « Introduction : Speculations », *op.cit.*, p.2.

l'esclavage. Laurence lui-même est un abolitionniste et le peuple des Tswana, qui croient en la réincarnation d'esprits des ancêtres en dragons, permettent de relier les différentes formes d'asservissement dans *Empire of Ivory*. La progression narrative suit une remise en question progressiste. Dans le même temps, l'auteure intègre les lézards géants au sein d'une expérience de pensée rigoureuse. La stratégie militaire élaborée par Novik s'appuie sur les caractéristiques physiques des différentes races comme s'il s'agissait de différentes classes de navires/avions : les plus gros transportent troupes et équipements par la voie des airs (en soulevant des plateformes qui s'apparentent à des porte-avions uchroniques), les plus petits sont des éclaireurs et messagers, ceux qui crachent du feu ou de l'acide emploient leur armes « naturelles » comme des canons et tous disposent d'un équipage chargé de leur entretien et protection, sous les ordres du capitaine. Ses dragons se trouvent au croisement de réflexions génériques, méta-historiques et morales.

Le dragon chez Novik est donc littéralement et métaphoriquement dynamique, là où Michael Swanwick intègre au contraire l'immobilité forcée de ses dragons à vapeur dans sa subversion des structures narratives et motifs mythiques des littératures de l'imaginaire. Dans *The Iron Dragon's Daughter* et *The Dragons of Babel*, l'arrivée de Melanchton/Baalthazar représente l'élément perturbateur qui arrache chaque protagoniste au monde de l'enfance mais la suite des événements ne suit absolument pas la morphologie habituelle du conte. Malgré une prise de contact initiale suggérant une amitié épique à la *Eragon* de Paolini, les deux dragons sont clairement du côté de l'Adversaire et ne tardent d'ailleurs pas à trahir chacun leur « Élu » respectif. Mais ici, le dragon ne peut pas être occis pour la gloire et le rétablissement de l'ordre ou même dupé pour voler un trésor. Les tentatives des protagonistes sont aussi vaines que les prédictions du lecteur habitué de fantasy et les retournements de situation interviennent dès que l'on croit apercevoir l'issue d'un épisode narratif. Les trois chapitres de *Dragons of Babel* où Will progresse dans les rangs de l'Armée de la Nuit s'avèrent par exemple une étrange parenthèse sans conséquences pour l'intrigue générale : tout, des personnages secondaires aux actes de bravoure de Will, n'était qu'une illusion tissée par Lord Weary pour se distraire de sa propre angoisse existentielle.⁹⁹ L'échec répété du motif de la quête est postmoderniste, symptomatique d'un monde où « la fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les

⁹⁹ « For I have seen beneath the mask of the world and there was nothing there. Since which time, I have distracted myself with debauchery and dreams. I dreamt up the Army of the Night and then I dreamt a world for it to conquer. Finally, I dreamt for it a champion – you » (*Ibid.*, p.183).

grands périls et le grand but » :¹⁰⁰ les personnages semblent sans cesse renvoyés à leur point de départ et la fin déroutante de *The Iron Dragon's Daughter* paraîtrait plus à sa place dans *The Dark Tower* de Stephen King ou *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick que dans un roman de fantasy typique.

Lilith Saintcrow prend des partis stylistiques et narratifs beaucoup plus conventionnels dans *The Iron Wyrm Affair* et Mehitabel La Noire est une gardienne du trésor fourbe dans la tradition du conte, même si le quartier de Southwark (cœur de l'industrie métallurgique dans ce Londres uchronique) sur lequel elle règne fait une grotte plutôt originale. La « wyrm de fer » éponyme trahit la confiance de l'héroïne dans le but de réveiller Vortigern, père des dragons qui sommeille sous la surface de la Grande-Bretagne.¹⁰¹ Lorsqu'Emma déjoue la machination au dernier moment, la narration fait un aparté en changeant brièvement de focalisation :

Vortigern, the colourless dragon, the Third Wyrm and mighty forefather of all the Timeless children still awake in the world, sank into slumber again, the Isle on his back pulled tight like a green and grey counterpane, upon which mites scattered and pursued their little loves and vendettas.¹⁰²

La longue phrase semble imiter le mouvement sinueux de la créature retombant dans le sommeil : lancée par les trois groupes nominaux de taille croissante venant qualifier le dragon, puis rythmée par les structures binaires et les allitérations, elle pourrait être tirée d'un poème épique et suggère une profondeur temporelle qui renforce le changement d'échelle. Traditionnellement, les dragons sont liés au temps cyclique du mythe ; Saintcrow situe cet âge immémorial sur l'axe temporel en évoquant une préhistoire uchronique, un Âge de Feu antérieur à l'Âge de Bronze, où les humains étaient sans défense. La fantasy se dépeint elle-même comme une littérature des origines et pose donc essentiellement la question de la création de ses mondes parallèles sur un mode poétique et syncrétique, « [r]éécrivant ou inventant cosmogonies et théogonies de manière à se donner elle-même comme participant de ce statut démiurgique, et comme poursuivant d'ailleurs dans l'histoire une lignée imaginaire ». ¹⁰³ C'est peut-être pour cela que le corpus (principal et élargi) semble faire abstraction du traumatisme créé par les travaux de Lyell puis Darwin au XIX^e siècle : « The early Victorians were the first people to receive the chilling impact of 'deep time' as John Mc Phee called it : an expanse of

¹⁰⁰ Lyotard, Jean-Francois. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. p.7.

¹⁰¹ Vortigern était un roi Breton semi-léendaire du V^e siècle avec une réputation tyrannique. Dans *L'Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth (1136), il rencontre Merlin, qui lui explique que son château est en train de s'effondrer parce qu'un dragon rouge et un dragon blanc se battent dans les fondations.

¹⁰² Saintcrow, Lilith. *The Iron Wyrm Affair*. London: Hachette Digital, 2012. loc.4345-4347.

¹⁰³ Besson, *La fantasy, op.cit.*, p.161.

time so vast that we can only grasp its scale metaphorically ». ¹⁰⁴ Le dragon paraît être une des métaphores, un des symboles qui permettent de saisir cette profondeur.

La fantasy se préoccupe peu de la théorie de l'évolution ¹⁰⁵ mais les classiques du steampunk, sans être aussi obnubilés par la paléontologie que les romans néo-victoriens mimétiques (où tout gentilhomme bien éduqué du XIX^e siècle ramasse des fossiles ¹⁰⁶), l'incluent dans leur jeu avec l'histoire : comme le Révérend Geoffrey Wilson dans *English Passengers* de Matthew Kneale et le Révérend Harald Alabaster dans « Morpho Eugenia » de Byatt, Louis Agassiz, le protagoniste de « The Hottentots » de Paul Di Filippo, est un fervent défenseur du créationnisme et se laisse embrigader dans la recherche picaresque d'un fétiche dans l'espoir de découvrir les « puits de la création ». Par ailleurs, les débats des personnages autour de l'apparence du « Léviathan terrestre » découvert par Edward Mallory dans *The Difference Engine* mettent en abyme les querelles scientifiques réelles autour du brontosaurus et de l'apatosaure, dont la relation exacte ne pourra être déterminée que si un crâne de brontosaurus était un jour retrouvé – ce même crâne où Edward Mallory dissimule le colis secret que lui a confié Ada Lovelace... De dinosaure à dragon, il n'y a qu'un pas à faire et d'après Daisy de Palmas, il a souvent été franchi : ¹⁰⁷ les lézards géants fascinent autant les scientifiques que les artistes.

S'il ne garde plus des monceaux de pièces d'or et de pierres précieuses, le dragon de la fantasy du XXI^e siècle est toujours un gardien du trésor : gardien de l'espace et du temps, qui ne se laisse pas confiner dans la répétition stable des clichés du merveilleux et la cyclicité du mythe. Pourquoi le doter d'ailes, si c'est pour toujours survoler les mêmes espaces littéraires et rester à l'intérieur de la carte ? Le dragon, tout comme le genre dont il reste l'emblème, évolue vers l'histoire et le progrès ; dernier vestige d'un temps immémorial qu'il faut autant

¹⁰⁴ Gilmour, Robin. *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*. London: Longman, 1993. p.25.

¹⁰⁵ À l'exception de la série *The Memoirs of Lady Trent* de Marie Brennan, où l'héroïne va découvrir une variante de la théorie de l'évolution précisément en étudiant les dragons dans son monde secondaire (lequel reproduit le développement technologique du début du XIX^e siècle).

¹⁰⁶ Charles de *The French Lieutenant's Woman*, Randolph Henry Ash dans *Possession*, Matthew Pearce dans *Ever After*, Mary Anning dans *Remarkable Creatures*, John Paley Dawkins dans *The Bone Hunter*...

¹⁰⁷ « Ces squelettes [de dinosaures] exposés à l'Exposition Universelle de Londres (1851-53) réveillent de vieux mythes. Le dragon prend soudain leur aspect. On imagine alors qu'ils ont fui l'homme et qu'ils doivent exister dans des contrées inconnues, au sommet de montagnes les plus hautes ou peut-être au fond de la terre, à l'instar des ichtyosaures de Jules Verne [...]. Ces découvertes offrent à l'ancien dragon une nouvelle image, celle des grands sauriens disparus. Depuis, l'étude de squelettes reconstitués à partir de données mathématiques et de simulations sur ordinateur, les connaissances modernes sur la pesanteur et le vol, ont permis de forger quel a pu être la morphologie de la plus grande créature volante connue. Le langage scientifique ne se met pas au conditionnel. Le dragon a existé, il faut le démontrer scientifiquement » (De Palmas, *op.cit.*, p.127).

craindre que regretter, il ouvre la voie vers un ailleurs qui n'est pas simplement une tentative d'évasion de notre modernité désenchantée. Pour pousser cette idée encore plus loin et clore ce chapitre, nous allons donc donner un aperçu de l'alliance paradoxale du familier et de l'étrange à l'œuvre chez Jo Walton en utilisant des outils théoriques de la science-fiction.

3) *Tooth and Claw* : l'expérience de l'altérité

Novik s'intéresse au statut des dragons comme individus avec des droits égaux à ceux des hommes mais chez Walton, les dragons *sont* les hommes. De Palmas intitule la sous-partie de sa thèse consacrée à *Tooth and Claw* « le dragon référence » et établit une comparaison avec le « regard étranger » très en vogue au XVIII^e siècle (sur laquelle nous reviendrons) :

À l'instar du héros des *Lettres Persanes* (Montesquieu, 1721), le lecteur est un étranger projeté sans avertissement dans un monde totalement différent du sien [...]. Le lecteur [...] regarde fonctionner cet univers et réussit pourtant à s'immiscer et à s'investir, car si l'environnement est autre, la vie qui s'y joue n'est cependant pas dépayssante.¹⁰⁸

L'étrangeté qui s'installe dès les premières pages du roman fait pendant à la familiarité induite par le paratexte éditorial : le titre, l'avant-propos et les deux épigraphes. Les quatre strophes extraites de 'In Memoriam A.H.H.' d'Alfred, Lord Tennyson contextualisent le titre (« Tho' Nature, red in tooth and claw/ With ravine, shrieked against his creed— ») et interrogent la place de l'homme dans le monde, du sommet de création (« Man, her last work, who seem'd so fair ») aux bas-fonds d'un chaos primordial : « No more ? A monster, then, a dream,/ A discord. Dragons of the prime,/ That tare each other in their slime,/ Were mellow music match'd with him » La proximité sonore des rimes embrassées [i:m/aim] suggère une harmonie au sein même de la violence véhiculée par la parataxe et les allitérations en [d]. Cette alliance paradoxale est ici transposée de l'homme au dragon : loin de se rouler dans la fange, les créatures de Walton sont des êtres éminemment respectables qui n'envisageraient jamais de sortir sans couvre-chef,¹⁰⁹ et le roman explore le mélange de violence et civilité sur lequel se fonde leur culture. La deuxième épigraphe est tirée de la fin du chapitre XLIII de *Farmley Parsonage*, « Is she not insignificant? » ; Lord Lufton, déçu de voir que sa mère n'approuve pas son choix de future épouse, s'insurge intérieurement contre ses préjugés : « She'd like me to bring a dragon home, I suppose. It would serve her right if I did, some creature that would make the house intolerable to her ». Dans le texte original, « dragon » est à prendre dans un sens figuré, une personne imposante qui incarnerait l'inverse de « l'insignifiance » que Lady Lufton reproche à Lucy,

¹⁰⁸ De Palmas, *op.cit.*, p.194.

¹⁰⁹ « In Irieth however, at any time of year, hats were obligatory for any dragon who wished to be thought gently born » (Walton, Jo. *Tooth and Claw*. London: Constable & Robinson Ltd., 2013. p.96-97).

mais la réécriture nous invite au contraire à le prendre au pied de la lettre.¹¹⁰ Ce glissement herméneutique s'apparente à la « réalisation de métaphore »¹¹¹ qui est une marque du postmodernisme d'après Brian McHale et du fantastique d'après Tzvetan Todorov. L'auteur Serge Lehman, quant à lui, considère la « réification des métaphores » comme la définition de la science-fiction,¹¹² ce qui légitime l'analyse d'un roman de fantasy grâce au *cognitive estrangement* de Darko Suvin. Walton explique en avant-propos que *Tooth and Claw* découle d'une expérience de pensée (« what if ? ») construite autour d'une réinterprétation rigoureuse des clichés du roman sentimental :

This novel owes a lot to Anthony Trollope's *Framley Parsonage*. I grew up reading Victorian novels. People since, from Joan Aiken to John Fowles and Margaret Forster, have done fascinating things with writing new Victorian novels from modern perspectives, putting in the things the Victorian novel leaves out. That gives you something very interesting, but it isn't a Victorian novel. It has to be admitted that a number of the core axioms of the Victorian novel are just wrong. People aren't like that. Women, especially, aren't like that. This novel is the result of wondering what a world would be like if they were, if the axioms of the sentimental Victorian novel were inescapable laws of biology.¹¹³

La coïncidence avec le pan d'intrigue sentimentale emprunté à *Framley Parsonage*¹¹⁴ est limitée : Penn Agornin, contrairement à Mark Robarts, n'est pas impliqué dans un scandale financier et inversement, l'intrigue centrale de *Tooth and Claw* autour de l'héritage de Bon Agornin n'a pas d'équivalent dans le roman de Trollope. Ce genre d'enjeu narratif est néanmoins extrêmement banal dans les romans du XIX^e siècle. Le *novum* intervient parce que

¹¹⁰ Jane Yolen affirme, dans l'un des *blurbs* reproduit en première page: « Jane Austen may have been a society dragon, but these are real dragons, red of tooth and claw and Jo Walton never lets you forget it. This is the *Pride and Prejudice* of the dragon world ».

¹¹¹ « [D]escribed by the Russian formalists under the name of “realization of metaphor”: events, objects, situation initially introduced as metaphors, literal only within within a nonexistent and secondary frame of reference, eventually develop into realities within the fictional world » (McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987. p.134).

¹¹² « [D]e tels textes tournent le dos à l'usage classique de la métaphore, refoulant les interprétations symboliques ou allégoriques de leurs grandes images centrales pour mieux les réifier, les traiter comme situations matérielles et objets concrets avant tout chose » ; « Cet usage particulier des images, comme si elles étaient solides, cette physique des métaphores » ; « La SF est l'expérience de l'éblouissement ou du vertige qui surgit lorsque de toutes les significations possibles d'une métaphore – voyage au centre de la terre, homme démolé, l'univers est une bibliothèque infinie – c'est la plus objective, la plus littérale, la plus plate, donc la plus riche en développements logiques, la plus inattendue en somme, qui engendre le monde de l'œuvre » (Lehman, Serge. « Pour une définition auto-théorique de la science-fiction » (Le mois de la science-fiction à l'ENS). 12 mai 2016. 17:59-18:12 ; 19:15-19:19 ; 24:17-24:35. <http://www.diffusion.ens.fr/data/video-wmv/2006_05_12_lehman_adsl.wmv>. Consulté le 15/12/2016).

¹¹³ Walton, *op.cit.*, « Dedication, Thanks, and Notes ». Cette auteure semble être la seule du corpus à prendre en compte l'existence des romans néo-victoriens (même si le terme n'est pas employé) et à se placer autant dans leur lignée que dans celle des classiques qu'elle réécrit.

¹¹⁴ *Blessed* Penn Agornin (Mark Robarts) est un jeune vicaire installé dans la paroisse de son ami d'enfance, *Exalted* Sher Benandi (Lord Ludovic Lufton). Sher tombe amoureux de la sœur de Penn, Selendra Agornin (Lucy Robarts), malgré leur différence de rang et la désapprobation évidente de sa mère, *Exalt'* Benandi (Lady Lufton). Celle-ci finit néanmoins par céder devant la persévérance du couple et tout est bien qui finit bien.

ce n'est pas la répartition de l'or ou des terres qui pose problème mais celle du corps du défunt. Le cannibalisme est une pratique courante, légale et presque spirituelle dans cet univers : en effet, si les dragons se nourrissent de bœufs et moutons pour vivre, seule la chair de dragon leur permet de gagner en taille et en force.

Walton joue avec le principe d'une loi du plus fort comme norme culturelle : en réalité, la puissance d'un dragon va croissante avec son rang justement parce que les aristocrates ont plus d'occasions de manger de la chair de dragon et la perpétuation des élites sociales n'est donc « naturelle » qu'en apparence. Le système légal, malgré ses méthodes sauvages (le coupable est souvent exécuté sur-le-champ par les juges, qui consomment les yeux avant de livrer le cadavre au parti vainqueur), protège toujours les puissants. Avan, rappelant à ses sœurs pourquoi il doit céder la gestion du *desmesne* de leur père à leur beau-frère plus âgé Daverak, s'exclame :

My dear maidens, have you not considered that in addition to being seventy feet long and fire-breathing, Father is, or rather was, nearly five hundred old? I am barely one hundred, barely twenty feet long, and have no fire as yet, nor much prospect of gaining any soon [...]. If I set up as Dignified, all the neighbourhood Dignifieds and Illustriouses would eat away at our territory and eventually at us, sure as sunrise.¹¹⁵

Le zeugma sémantique final, qui relie des sens figurés et littéraux de « to eat away at something/someone » (appétit de conquête et cannibalisme), produit un effet de surprise comique propre à cette figure rhétorique. L'ellipse grammaticale qui fait ressortir le sens nécessite la participation du lecteur. Celui-ci relie mentalement les deux termes de l'attelage, mais l'écart cognitif qui persiste (souligné et non effacé par l'expression allitérative « sure as sunrise ») est une condition *sine qua non* de la « connaissance distanciée » mise en œuvre dans le roman. L'hésitation constante entre sens littéral et sens figuré, qui semble *a priori* l'apanage du fantastique et non du merveilleux, ressort notamment à propos de la condition des dragonnes, que le lecteur découvre suite à la demande en mariage désastreuse entre *Blessed* Frelt et Selendra Agornin.

Jusque-là, une description rapide des personnages a permis d'induire que les vierges (« maidens ») sont de couleur dorée, alors que les mères sont rouges, et que la couleur des écailles ne revêt pas seulement une importance esthétique, mais le sens exact de la différence chromatique n'est pas encore claire. Lorsque Selendra reçoit à son corps défendant les avances de Frelt, il se permet des libertés indignes de son statut de pasteur, qui terrifient la jeune

¹¹⁵ *Ibid.*, p.12.

dragonne. Les pensées de Frelt, relayées en discours narrativisé, évoquent clairement l'état d'esprit d'un violeur : « He leaned closer still, leaning on her, well aware that she was a maiden dragon and could be awakened to love by such closeness. He had intended to use argument, but now that he felt her close, he was almost overpowered himself by the scent of her ».¹¹⁶ L'utilisation d'euphémismes (« love ») et de formes passives retournant la faute sur la victime (« overpowered by ») est typique de ce genre de rhétorique. Selendra réussit néanmoins à lui faire reprendre ses esprits et le lecteur est amené à croire qu'il y a eu plus de peur que de mal : « Ravishing her was closer to Frelt's thoughts than he would have wished to admit, but he also was calmer after the chase and stopped as he was bidden ».¹¹⁷ Au sous-chapitre suivant, la jeune dragonne tremblante rejoint ses frères et sœurs dans la salle à manger, rosissant et pâlisant successivement sous le coup de l'agitation. L'euphémisme auquel elle a recours (« I am a little shaken ») est glosé par une litote très ironique du narrateur : « Seldom has a maiden been less gratified by an unwelcome proposal ».¹¹⁸ Walton utilise ici la pudeur de la langue du XIX^e siècle pour nous aiguiller sur de fausses pistes. La danse des questions et réponses hésitantes (« Did he...approach you ? » « He has not hurt me ») évite soigneusement toute référence explicite à l'acte sexuel, s'enlisant dans des hyperonymes et semble s'acheminer vers un retour au calme jusqu'au moment où Penn s'exclame : « You are pink ! [...] If he has done that he will marry you in recompense ».¹¹⁹

Le lecteur, jusque-là inclus dans une connivence avec le narrateur omniscient et dans la communication à demi-mots des personnages, est stoppé net dans son interprétation des euphémismes. Il déduit que la couleur rose reflète un changement morphologique et pas seulement émotionnel, mais se demande où se situe l'irréparable¹²⁰ dans la scène précédente : y a-t-il eu une ellipse temporelle ? Selendra insiste pourtant que Frelt ne l'a pas « blessée » et qu'il ne s'est « rien » passé mais ses frères décrètent qu'elle n'a d'autre recours que de l'épouser si elle ne veut pas être une fille perdue. La solution apportée par la servante Haner (un remède censé rendre sa couleur virginale à la jeune dragonne) complique encore l'herméneutique : « If it works too well, you'll be restored, but you'll not be able to blush when the right time comes ».¹²¹ Hors contexte, cette phrase est tellement chargée en ellipses et euphémismes qu'elle

¹¹⁶ *Ibid.*, p.36.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.38.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.40.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ « 'But if you are pink, and I am afraid that you are, then it is too late and there must be a marriage. It is making the best of a bad situation, I know, but consider the alternative.' » (*Ibid.*, p.41).

¹²¹ *Ibid.*, p.43.

semble opaque, pourtant, l'image de la jeune fille 'ruinée' se faisant administrer un remède à base d'herbes par une femme âgée est horriblement familière ; un avortement clandestin peut empêcher une femme d'avoir plus tard des enfants désirés. Selendra hésite longtemps à accepter Sher, pas seulement à cause de sa mère mais aussi parce qu'ils se retrouvent proches physiquement à plusieurs reprises et qu'elle reste dorée : elle craint d'être devenue « stérile ». Le lecteur, qui tente d'identifier ce à quoi la couleur rose fait référence, hésite entre la rupture de l'hymen et la grossesse ; interprétations démenties l'une par les protestations de Selendra (et le propre témoignage du lecteur), l'autre par les mœurs reproductives des dragons.¹²² La seule conclusion possible est que le changement chromatique amalgame différents référents, à la fois abstraits et concrets,¹²³ sans pour autant correspondre à un élément précis de nos connaissances.

Walton excelle autant dans l'imitation du style ironique de Jane Austen que dans le détournement de ses ellipses, circonvolutions et expressions vers un humour plus noir. Frelt a de nombreux points communs avec Mr Collins de *Pride and Prejudice* mais le personnage est ici réécrit sous un jour beaucoup plus sinistre. Lors de la demande en mariage, Lizzie se défend contre l'envie d'éclater de rire et les exhortations de sa mère à faire un mariage avantageux ; Selendra défend son intégrité physique, psychique et sociale. L'incapacité de Mr Collins à admettre le refus d'Elizabeth reflète sa vanité et sa bêtise ; dans le même temps, le « no » répété trois fois (avec une ponctuation de plus en plus expressive) par Selendra sert de marqueur textuel pour une agression sexuelle. Alors que le lecteur prend peu à peu conscience de ce que la dragonne vient de subir sous ses yeux, la complicité établie précédemment par le jeu herméneutique perd son innocence. On peut faire un parallèle avec le jugement de Yagharek dans *Perdido Street Station*, qui, comme le souligne très justement Rayment, place protagoniste et lecteur dans une position herméneutique et éthique intenable :

Yagharek's crime, then, in garuda terms, is not (indeed, cannot be) 'rape'. It is, rather, (indeed, can only be) *choice-theft*. The choice-theft that Yagharek perpetrated is one of the most serious: Choice-theft in the second degree with utter disrespect. [...] Nonetheless, heinous as

¹²² « As far as Avan knew, Sebeth was assiduous about avoiding all the foods that could bring her into readiness to produce a clutch. It couldn't be a mistake » (*Ibid.*, p.300). Ses chaleurs contrôlées par l'alimentation sont nécessaires à la survie de l'espèce parce que les femelles qui ont des portées trop rapprochées meurent très souvent en couches (les œufs se brisent dans l'utérus) et en tant que reptiles, n'ont pas d'allaitement pour retarder la fertilité.

¹²³ Rupture de l'hymen, grossesse, déshonneur social, souillure morale... et peut-être même l'aveu de simples sentiments amoureux : le stigmatisme social que représente la couleur de Selendra après ses fiançailles avec Sher (« My dear Respected Agornin. [...] Betrothed and still gold? », *Ibid.*, p.271) est difficile à expliquer, puisque si une femme fiancée au XIX^e siècle *peut* ne pas être vierge et espérer tout de même conserver sa réputation, il n'est certainement pas attendu qu'elle en fasse étalage en société. L'auteure joue peut-être avec la convention galante selon laquelle une jeune fille ignore officiellement tout des sentiments de son amant (et de ses sentiments à elle) jusqu'à que son père accorde sa main à celui-ci ; à partir de ce moment, il est de bon ton de prétendre que le couple partage des sentiments.

Yagharek's crime is, *it is not rape*. [...] Do not translate, Kar'uchai says. Do not regard me as a victim. *But how can Isaac not?*¹²⁴

La situation chez Walton est loin d'être aussi drastique mais repose néanmoins sur un paradoxe semblable. La couleur rose reste opaque dans sa polysémie et la menace qui pèse sur Selendra n'est pas traduisible, transposable. Comme annoncé au début de ce sous-chapitre, le dragon s'inscrit dans une sémiotique de l'ailleurs et de l'impossible. Dans le registre merveilleux et l'expérience de pensée mise en place, le changement chromatique n'est *pas* une métaphore, pourtant le désir d'interprétation du lecteur semble non seulement irrésistible mais nécessaire pour faire preuve de l'empathie appropriée avec la victime. Comment ne pas traduire ?

Passés au prisme des dragons, les clichés du roman sentimental victorien n'ont plus rien de frivole¹²⁵ ou de désuet : ils réfléchissent simultanément la condition des femmes au XIX^e siècle et des préoccupations encore très contemporaines sur le consentement, le viol et les inégalités entre les sexes.¹²⁶ Les interprétations littérales et figurées sont entrelacées et ce dispositif oblige constamment le lecteur à réajuster sa perspective. Il s'agit quasiment de faire une mise au point optique : les intrigues et décors du roman sentimental victorien, popularisés par les multiples adaptations des classiques du XIX^e siècle, viennent à l'esprit, mais la substitution des dragons à la place des humains crée un effet à la fois comique et étrangement inquiétant. De Palmas affirme que « [l]e lecteur anthropologue oscille entre l'horreur et la stupéfaction, entre le rire et l'affliction mais il s'adapte au bout de quelques pages aux normes de cet univers »,¹²⁷ il nous semble pourtant que l'adaptation se poursuit tout au long du roman. Malgré l'hommage évident à *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift,¹²⁸ Walton évite la facilité

¹²⁴ Rayment, *op.cit.*, p.86-87 ; italiques originales.

¹²⁵ Le titre du sous-chapitre 8, « Selendra's colouring », évoque à la première lecture une réflexion sur la teinte et l'éclat cutané d'un personnage féminin tels que l'on en trouve d'innombrables exemples chez Austen. Rétrospectivement, il s'agit de la preuve tangible du crime qui vient d'être commis : à la relecture, l'expression bascule de la frivolité vers l'horreur.

¹²⁶ La rhétorique propre à la culture du viol, qui va rejeter la faute sur la victime tout en dédouanant le coupable, n'apparaît pas seulement dans le monologue intérieur de Frelt mais aussi en sous-texte à travers les questions et insinuations des frères de Selendra. L'explication officielle sur le changement de couleur (« when you're close to a dragon who loves you », Walton, *op.cit.*, p.44) est si éloignée de la réalité que l'on peine à la qualifier d'euphémisme. Les dragonnes sont complètement à la merci de n'importe quel mâle sans scrupules, qui peut leur voler leur « vertu » simplement en s'approchant d'elles. La présence d'un chaperon n'est pas une convention archaïque, comme l'affirme Marianne dans *Sense and Sensibility*, mais une nécessité absolue.

¹²⁷ De Palmas, *op.cit.*, p.195.

¹²⁸ Les humains en tant qu'espèce existent dans *Tooth and Claw* sous le nom de « Yarge » : ils maintenaient un joug tyrannique sur les dragons lors d'une période historique appelée « the Time of Subjugation » et sont tout aussi repoussants (moralement et physiquement) aux yeux de ces Houyhnhnms à écailles que les Yahous dans le texte original. Leur ambassadeur vient rendre hommage à Sebeth à la toute fin du roman.

du « regard étranger » faussement naïf : l'effet de miroir habituel¹²⁹ entre le cadre de référence du lecteur et celui des personnages est compliqué par l'altérité familière¹³⁰ que constitue le monde de Jane Austen... avec des dragons.

Le narrateur, qui est omniscient (dans la tradition des romans du XIX^e siècle) et non autodiégétique (comme Gulliver), reste d'ailleurs assez discret dans le corps du texte, que ce soit dans les piques adressées à ses personnages ou dans les clés de compréhension données au lecteur. Dans l'ensemble, celui-ci tire ses informations des pensées et dialogues des personnages. L'incipit s'ouvre *in media res* sur Bon Agornin agonisant sur son lit fait de pièces d'or ; préoccupé, il rappelle à son fils Penn que la majorité de son or doit aller à Haner, Selendra et Avan, qui sont les plus vulnérables des enfants.¹³¹ Penn le rassure sur ce point et ajoute : « *And of course they will likewise take the greater shares when we eat you* ». ¹³² L'adverbe, exemple typique de dénégation mis en œuvre par le didactisme honteux,¹³³ attribue au cannibalisme une dimension naturelle, évidente qui prend le lecteur au dépourvu. Une vingtaine de pages plus loin, Haner est émue aux larmes par le souvenir de Bon brûlant vif l'un de ses fermiers : une anecdote touchante.¹³⁴ Entre le rire et l'horreur, le lecteur croit s'être acclimaté mais se voit régulièrement rappelé qu'il n'est qu'un étranger dans un pays étrange. Cette instabilité du dispositif de distanciation rend la satire de Walton, à notre sens, beaucoup plus radicale que celle de Swift. La dénonciation de la violence inhérente à l'humanité à travers un « regard étranger » n'a rien d'original en science-fiction ou en utopie ; *homo homini lupus est* (*homo homini draco est* ?). La façon dont *Tooth and Claw* détourne les axiomes et le style du roman sentimental pour instaurer une réflexion sur la violence sexuelle passée et présente subie

¹²⁹ « Les étrangers – utopiens, monstres ou simplement êtres “différents” – sont les miroirs de l'homme, tout comme le pays inconnu est le miroir de son monde. Mais bien entendu, ce miroir ne réfléchit pas seulement : il déforme ; c'est une matrice vierge et une dynamo alchimique. Le miroir est un creuset » (Suvín, *op.cit.*, p.13).

¹³⁰ Rappelons que d'après Freud, l'étrange est lié étymologiquement à la famille, au foyer (das *Unheimliche*) et en découle : « nous comprendrons que l'usage de la langue fasse passer le *Heimlich* en son sens opposé, l'*Unheimlich*, car *Unheimlich* n'est effectivement rien de nouveau, ni d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie d'âme de tout temps familier, et qui ne lui a été rendu étranger que par le procès de refoulement [...] [,] quelque chose qui aurait dû rester dans le monde du caché et qui est venu au jour » (Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*) in *Œuvres Complètes Psychanalyse* Vol. XV (1916-1920). Trad. Féron, B. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. p.175).

¹³¹ La scène rappelle la mort d'Henry Dashwood au début de *Sense and Sensibility*, quand il fait promettre à John de veiller sur sa belle-mère et ses demi-sœurs.

¹³² Walton, *op.cit.*, p.2 ; italiques ajoutées.

¹³³ « Le plus simple – et assurément le moins efficace – de ces dispositifs repose sur la dénégation. Celle-ci consiste à livrer des informations xéno-encyclopédiques, tout en affirmant que celles-ci sont bien connues du destinataire » (Saint-Gelais, *L'empire du pseudo*, *op.cit.*, p.159).

¹³⁴ « [A]s she whirled away the tears, Haner could just make out the scar in the cornfield where her father had flared up at a recalcitrant farmer five or six years ago » (*Ibid.*, p.22).

par les femmes nous semble en revanche infiniment plus complexe et typiquement néo-victorienne.

Dans ce premier chapitre, nous avons justifié les choix terminologiques et posé les jalons de la fantasy néo-victorienne au croisement de différents genres, dont nous avons retracé brièvement l'histoire critique, afin d'en extraire notre propre définition. Nous avons aussi aperçu, à dos de dragon, un début d'évolution dans les territoires de la fantasy moderne signalé par nos dragons à vapeur.¹³⁵ La définition du sous-genre étudié dans cette thèse doit se faire à la fois de l'extérieur et de l'intérieur, toutefois, commencer nos analyses textuelles (aussi riches soient-elles) dans le corpus élargi fausse probablement la perspective critique : les stratégies d'écriture de Swanwick et de Walton, en particulier, représentent l'exception et non la norme. Les deux chapitres suivants, qui se recentrent sur des tendances plus représentatives du corpus, partent sur des bases stylistiques, narratives et idéologiques beaucoup moins subversives – à première vue. Même si nous nous permettons des rapprochements avec des romans néo-victoriens mimétiques (qui correspondent plus ou moins à l'étiquette postmoderniste), il est important de rappeler, avec Saint-Gelais, que le but n'est pas d'accorder un brevet de littéarité aux littératures de l'imaginaire mais d'explorer la façon dont les stratégies d'écriture (et de lecture) qui leur sont propres constituent des (post)modernités différentes. Pour construire la poétique de la fantasy néo-victorienne, il faut déjà accepter de la définir de l'intérieur, en suivant la logique interne du *world-building*. Or, cette exploration de l'ordre social et politique commence justement là où nous venons de nous arrêter : dans les réécritures de Jane Austen et la représentation des rapports de genre dans les images du merveilleux.

¹³⁵ Cependant, le dragon reste étroitement associé à l'imaginaire occidental et peut symboliser la difficulté à penser une fantasy postcoloniale. Sur ce point, voir l'article de Deepa Dharmadhikari publié originellement en tant que billet de blog avec le titre évocateur « I didn't dream of dragons », qui conclut : « Dragons are not universal, and fantasies are not homogenous. If I am defensive, it is because I have had to learn how to love Tolkien while trying to find myself in the unmapped lands in the East where the Green and Blue wizards disappeared to » (Dharmadhikari, Deepa. « Surviving Fantasy Through Post-Colonialism ». *Foundation* 38:107 (Winter 2009). p.20).

CHAPITRE 2 : Ordonner – Sexe, genre et pouvoir

Ce deuxième chapitre se concentre sur la représentation du genre à travers les relations hiérarchiques entre les hommes et les femmes. La personne qui donne des ordres n'est pas toujours celle qui tient les rênes : les règles et l'ordre qui régissent une société s'expriment certes dans les lois et les institutions mais aussi à travers les luttes de pouvoir et les inégalités cachées. L'objet de la première grande partie étant de délimiter les tendances et questions de notre sujet, ce chapitre permet d'établir un certain nombre de repères historiques et littéraires indispensables pour explorer la réécriture du canon victorien, tout en interrogeant la façon dont la reproduction des lieux communs peut brider la perspective néo-victorienne. En effet, les héroïnes (fictionnelles et historiques) du XIX^e siècle suivent un chemin étroit, où le mariage et la maternité représentent des passages obligés. Le champ lexical de l'espace et du voyage se prête bien à notre réflexion, dans la mesure où la fantasy, théoriquement sans limites, tend, en tant que paralittérature, à obéir à des conventions génériques qui représentent autant de frontières invisibles. La question du déterminisme des schémas narratifs et des structures idéologiques se pose alors, et l'exploration des limites et frontières des littératures de l'imaginaire s'allie à une réflexion sur la poétique et la politique de la ligne, de l'horizon et du seuil.

I – *Becoming Jane* : topoi du roman sentimental d'Austen à Brontë

Le canon historique et littéraire nous projette une image de la société victorienne comme un espace phallocratique, qui catégorise les femmes et les hommes dans des mondes parallèles mais opposés. Jane Austen, en centrant ses récits sur des espaces et connaissances auxquelles ses héroïnes pouvaient avoir accès, souligne la séparation entre la sphère domestique féminine et la sphère publique masculine et les réécritures de cette auteure (tendance la plus représentée du corpus) marquent par conséquent un point de départ tout trouvé pour notre réflexion.

La vie de Jane Austen est presque autant sujette aux adaptations et réécritures que ses fictions. *Becoming Jane*, film de 2007¹, représente une tentative parmi d'autres de romancer la biographie de l'écrivaine, centrée sur l'histoire d'amour impossible entre Jane (Anne

¹ Adapté de *Becoming Jane Austen*, livre écrit par Jon Hunter Spencer et salué par la Jane Austen Society of North America. Spencer a servi de consultant historique sur le tournage.

Hathaway) et Tom Lefroy (James McAvoy)², qui s'inspire explicitement de son couple fictionnel le plus connu, Lizzie et Darcy de *Pride and Prejudice*. L'art imite la vie : le brouillage entre créateur et création, récurrent dans le corpus, s'inscrit ici dans le brassage constant des clichés romantiques qui, en cherchant pourtant à éloigner les héroïnes des chemins tout tracés, les cantonne dans d'autres prisons narratives. Les réécritures d'Austen, souvent assaisonnées du classique de Charlotte Brontë, représentent un sous-genre très porté sur la recette. La tension entre néo-conservatisme et néo-victorianisme dans notre problématique générale porte dans ce sous-chapitre sur le traitement des *topoi* du roman sentimental. D'une Jane à l'autre, la réécriture fantasy des œuvres canoniques vient-elle détourner ou renforcer ces lieux communs ? Le caractère téléologique de ce genre littéraire, qui achemine la diégèse vers la résolution amoureuse du *happy end*, détermine-t-elle le cheminement des personnages féminins ? Pour mesurer l'impact idéologique de la fin, il convient de commencer par l'analyse des débuts et des horizons d'attente qu'ils esquissent à l'orée de la lecture.

1) Incipits, seuils et portes : horizons d'attente de la lecture

“It’s a dangerous business, Frodo, going out of your door,” he used to say. “You step into the Road and if you don’t keep your feet, there is no knowing where you might be swept off to.”

(J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*)

Ouvrir un roman de Jane Austen revient à entrer dans un univers familier et rassurant, où le déroulement des péripéties polies par les relectures mène inéluctablement au dénouement heureux. Pourtant, les auteurs des innombrables *sequels* aux romans d'Austen³ qui tentent de capturer l'esprit de son « petit morceau d'ivoire »⁴ ne parviennent bien souvent qu'à en imiter

² En réalité, cet épisode reste très obscur. Jane fait référence à son flirt avec Lefroy dans la première lettre de sa correspondance avec Cassandra, datée du 9 janvier 1796 (Austen, Jane. *My Dear Cassandra': Illustrated Letters selected and introduced by Penelope Hughes-Hallett*. London: Collins & Brown, 1990. p.18-19). Les scénaristes du film lui prêtent un impact considérable sur son œuvre, puisqu'après avoir renoncé à Tom, elle affirme aux spectateurs que puisqu'elle ne peut pas être heureuse en amour, elle fera au moins en sorte que ses héroïnes le soient toujours.

³ Voir par exemple la liste (non-exhaustive) de plus de soixante titres compilée par le site *The Republic of Pemberley* (<http://www.pemberley.com/janeinfo/austseq1.html>), qui comprend bien entendu Emma Tennant (connue pour ses nombreuses réécritures d'Austen mais aussi de Brontë, Stevenson et Dickens), Joan Aiken (évoquée par Jo Walton en avant-propos), ainsi qu'Esther Friesner, l'auteure de *Druid's Blood*, et T.H. White, auteur de *The Once and Future King*.

⁴ L'expression, fréquemment utilisée par les critiques pour résumer le monde restreint dans lequel elle vivait et le monde romanesque qu'elle évoque avec minutie, provient d'une lettre du 16 décembre 1816 adressée à son neveu James Edward Austen, où elle se défend avec malice du vol de quelques chapitres écrits par ce dernier : « What should I do with your strong, manly, spirited sketches, full of variety and glow? How could I possibly join them on to the little bit (two inches wide) of ivory on which I work with so fine a brush, as produces little effect after much labour? » (Austen, *My Dear Cassandra', op.cit.*, p.142).

la lettre. Dans ce domaine, on peut parler sans ambiguïté de littérature de consommation, de variations paralittéraires médiocres sur un modèle canonique – cela ne signifie pas obligatoirement que tous les romans qui en résultent sont des copies sans intérêt, mais la partie immergée de l’iceberg (la métaphore est aussi pertinente ici que pour le néo-victorien) se contente effectivement de revisiter les originaux d’après un point de vue différent, ou de recycler les ressorts narratifs d’Austen avec la génération suivante.⁵ Les deux exemples très différents analysés ci-dessous, tirés du corpus élargi, nous semblent au contraire utiliser leurs modèles austeniens comme un canevas où ils tissent leur propre motif, comme nous allons le voir en analysant les premières lignes. L’incipit d’un roman de fantasy doit fournir à son lecteur les clés de compréhension nécessaires pour comprendre l’univers dans lequel il entre et lui offrir un premier aperçu de l’interaction entre le familier et l’étrange.

Sans citer directement les originaux, *Shades of Milk and Honey* évoque presque aussitôt le monde de *Pride and Prejudice* et *Persuasion* : le narrateur omniscient nous présente la situation des Ellsworth, une famille de la *gentry* respectable dont le domaine, Long Parkmead, est lié à une succession masculine, ce qui pousse le chef de famille (plus prévoyant que Mr Bennet et Sir Elliott) à mettre de côté une somme annuelle pour l’avenir de ses filles. Le terme « entail » est glosé obligeamment (« and as he had only two daughters, his elder brother’s son stood next in line to inherit it ») pour tout lecteur qui n’aurait pas l’habitude de ce lieu commun austenien, alors même que le seul mot réellement nouveau dans le texte s’y glisse subrepticement au détour d’une phrase : « It [the estate] was well appointed and used only enough glamour to enhance its natural grace, without overlaying so much illusion as to be tasteless ». ⁶ « Glamour » n’est pas un mot-fiction ⁷ à proprement parler, puisque l’art magique inventé par Kowal peut s’appuyer sur les connotations du synonyme qui existe bel et bien dans notre cadre de référence. Le lecteur perdu peut, au besoin, se référer au lexique présent à la fin du roman, ⁸ mais le champ lexical de la décoration et du bon goût lui apprend déjà l’essentiel.

⁵ Voir par exemple *Jane Fairfax* (1997) de Joan Aiken, qui s’intéresse à la rivale d’*Emma*, ou encore *Mansfield Park Revisited* (2008), de la même auteure, qui substitue Susan Price à sa sœur Fanny et Tom Bertram à son frère Edmund et essaye de sauver les Crawfords de leurs rôles d’antagonistes.

⁶ Kowal, Mary Robinette. *Shades of Milk and Honey*. New York: Tor, 2010. p.7.

⁷ Terme inventé par Marc Angenot pour décrire les mots empruntés à une exolinguisque en science-fiction, dont le lecteur décède néanmoins le sens grâce à la syntagmatique intelligible. Son exemple-type est tiré de *Complot Vénus-Terre* de B.-R. Bruss : « une robe d’intérieur chatoyante faite de *vovax* et ornée d’incrustations de *bernitral* » (Angenot, Marc. « Le paradigme absent. Eléments d’une sémiotique de la science-fiction ». *Poétique* n°33. Février 1978. p.74 ; italiques originales).

⁸ « Glamour : This basically means magic. According to the Oxford English Dictionary, the original meaning was “Magic, enchantment, spell” or “A magical or fictitious beauty attaching to any person or object; a delusive or alluring charm.” It was strongly associated with fairies in early England. In this alternate history of the Regency,

Après quelques pages, le narrateur omniscient abandonne la focalisation zéro au profit de la focalisation interne. Le point de vue de Jane Ellsworth détermine dès lors notre expérience de cette époque *Regency* merveilleuse : la leçon de *glamour* qu'elle donne à sa sœur Mélody dans le premier chapitre vient donc suppléer notre compréhension des règles de la magie sans avoir recours à un didactisme trop lourd. Bien entendu, la présentation du *glamour* dans l'incipit constitue également un commentaire métalittéraire sur la façon dont Kowal réécrit Austen : elle embellit la grâce et la beauté déjà présente en maintenant un équilibre savant (« only enough [...] without so much ») entre l'illusion romanesque et les vrais tours de magie de la fantasy. Une esthétique harmonieuse est définie comme primordiale au *world-building*.

Au contraire, l'incipit de *Pride and Prejudice and Zombies* est volontairement dissonant, forçant son lecteur à amalgamer deux mondes diamétralement opposés : l'univers paisible des romans d'Austen et l'invasion violente des zombies. Dans un tel contexte, les machinations matrimoniales de Mrs Bennet paraissent encore plus frivoles à son mari que dans l'original et ce dernier signale son indifférence non pas en lisant à table mais en s'occupant de l'entretien de ses armes. Le roman de Seth Grahame-Smith s'inscrit dans le genre littéraire que Megan de Bruin-Molé appelle « neo-Victorian monster mashup ».⁹ L'esthétique hybride et décalée apparaît dès le tout début de l'incipit – une franche parodie de la célèbre première phrase du roman originel : « It is a truth universally acknowledged that a zombie in possession of brains must be in want of more brains ».¹⁰ Ironiquement, à notre époque, les goûts alimentaires des zombies font partie de la culture populaire et nous avons bien affaire à « une vérité universellement reconnue », aussi étrangère soit-elle au monde d'Austen. Mais la phrase devient réellement intéressante quand on la juxtapose avec l'original : si « a zombie in possession of brains » correspond à « a single man in possession of a good fortune », alors la deuxième occurrence de « brains » (désignant cette fois littéralement la matière de l'encéphale et non, par métonymie, l'intelligence) correspond à « a wife ». Le mariage chez Austen, seule « carrière » ouverte aux femmes à cette époque, a déjà été interprété comme un marché où les

glamour is a magic that can be worked by either men or women. It allows them to create illusions of light, scent, and sound. Glamour requires physical energy in much the same way running up a hill does » (Kowal, *Shades of Milk and Honey*, *op.cit.*, p.305).

⁹ « [T]he monster mashup [...] that appropriates objects, texts and contexts from the long nineteenth century and combines them with a very twenty-first century monster culture » (De Bruin-Molé, Megan. « Victorian Monsters? Strategies of Appropriation in the Neo-Victorian Monster Mashup ». *The Victorianist: BAVS Postgraduates*. 18 May 2015. <<https://victorianist.wordpress.com/2015/05/18/victorian-monsters-strategies-of-appropriation-in-the-neo-victorian-mashup/>>. Consulté le 01/11/2016). Sa thèse sur ce sujet est en cours à l'Université de Cardiff.

¹⁰ Grahame-Smith, Seth. *Pride and Prejudice and Zombies*. Philadelphia: Quirk Books, 2009. p.7.

individus se « vendent », ¹¹ mais ici, il s'agit de prédation et de cannibalisme. On peut y lire une réflexion sous-jacente sur la femme victorienne comme objet et propriété, soumise aux appétits de son mari, même si le but premier de l'incipit est de créer un effet comique et dissonant qui donne le ton du roman.

Entre harmonie et décalage, Kowal et Grahame-Smith utilisent la familiarité du monde et des mots d'Austen dans des buts radicalement différents. Dans le corpus principal, Galen Beckett choisit *a priori* une stratégie similaire à celle de Kowal, quoiqu'avec un didactisme plus flagrant. La structure grammaticale de sa première phrase évoque clairement l'incipit d'Austen sans être une citation directe et combine une « connaissance générale » avec une habitude de l'héroïne (lire en marchant) pour situer le lecteur dans un monde familier.¹² Les explications du narrateur par rapport à la réputation de la famille Lockwell aux yeux de leurs voisins servent de prétexte pour esquisser une géographie rapide de la ville (« a solid, respectable address in Gaudren's Heights [...] not far Uphill, of course ; the Lockwell fortune was too small for that. But neither was it too far Downhill ; the Lockwell name was too old for that ») et nous apprendre l'existence de la magie, sous couvert de noter une mode récente (« after a long period of being held in low regard, the study of magick was coming into fashion again »).¹³ Les commérages de quartier sont utilisés comme une langue universelle, qui prête un aspect vaguement familier au monde dans lequel l'incipit nous fait entrer, et ce malgré la présence de toponymes complètement fictionnels : « Invarel », « Gaudren's Heights », « Whitward Street »... Au début de la section suivante, l'habitude de notre héroïne, maintenant doublement familière, aide à gommer l'étrangeté de l'univers de Beckett : « It was late in the hot gold afternoon of a long day – not quite a greatday, but a lumenal of over thirty hours – and as she often did, Miss Ivy Lockwell walked along Whitward Street with her nose in a book ».¹⁴ L'incise est prétexte à utiliser deux mots-fictions à l'étymologie évidente, ainsi qu'une indication de durée qui ne concorde pas avec le cadre de référence du lecteur. Le lecteur comprend que « lumenal » est un synonyme pour « day » et un hyperonyme pour « greatday », ce dernier désignant une journée d'une telle longueur que trente heures semblent négligeables à côté. Le *novum* de Beckett est la durée changeante des jours (« lumenals ») et des nuits

¹¹ Voir *Jane Austen : une poétique du différend*, ouvrage tiré de la thèse de Sophie Demir (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015).

¹² « It was generally held knowledge among the people who lived on Whitward Street that the eldest of the three Miss Lockwells had a peculiar habit of reading while walking » (Beckett, Galen. *The Magicians and Mrs. Quent*. New York: Ballantine Books, 2009. p.3).

¹³ *Ibid.*, p.4-5 ; italiques originales.

¹⁴ *Ibid.*, p.5.

(« umbrals ») tout au long d'un mois donné, qui ne peut être prédite sans l'aide de l'almanach et qui a des répercussions à la fois pragmatiques et allégoriques sur son univers. Le premier chapitre, et l'incipit en particulier, effectuent les réglages habituels de la lecture, particulièrement aisés pour le lecteur habitué des littératures de l'imaginaire qui aura été confronté à des contextes bien plus étranges. Ce que le lecteur ne réalise en revanche peut-être pas, c'est à quel point la sphère d'action d'Ivy Lockwell est balisée par ce premier chapitre : la familiarité de l'hypotexte austenien est un piège¹⁵ diégétique.

Au début du chapitre, Ivy rentre chez elle ; à la fin du chapitre, elle se détourne de la porte d'entrée et suit sa mère dans l'escalier et au cours des trois tomes, nous la voyons évoluer en priorité dans la sphère domestique, où elle incarne la voix de la raison et l'image même de la piété filiale (puis maritale) et de l'affection fraternelle. Trop bien élevée pour questionner sa mère, elle brûle néanmoins de connaître la raison pour laquelle des inconnus en noir viennent régulièrement frapper à la porte, notamment au cours du premier chapitre. Lorsqu'elle monte vérifier que son père se porte bien, ce dernier évoque une « porte » indéterminée à travers laquelle il peut « les » voir. La porte d'entrée, qui obnubile Ivy à la fin du chapitre, représente donc un seuil symbolique à plusieurs titres : « Ivy didn't move. *I can see them through the door*, her father had said. A longing came over her to fling the door open, to go out into the night. To go searching for *them* ». ¹⁶ Le rythme ternaire avec des verbes à l'infinitif souligne le désir d'action : la porte reste fermée pour l'instant mais le roman laisse entendre au lecteur qu'à un moment donné, elle sera ouverte, qu'Ivy ira explorer au-delà de sa sphère domestique et de son petit morceau d'ivoire – la métaphore utilisée par Austen pour décrire son art romanesque nous semble particulièrement parlante pour désigner la sphère restreinte, policée et protégée des bouleversements historiques dans laquelle évoluent ses héroïnes.¹⁷ Cette impression est renforcée par l'annexe à la fin du livre, qui souligne la dette littéraire envers le canon : « What

¹⁵ « Autant dire que pour le lecteur, le commencement est un piège : seuil énigmatique de la fiction, passage dans un territoire inconnu, entrée dans un espace linguistique nouveau, l'incipit demande inéluctablement l'adhésion du lecteur à la parole du texte, ainsi qu'une implication émotive dans l'univers romanesque » (Del Lugo, Andrea. *L'incipit romanesque*. Paris : Éditions du Seuil, 2003. p.14).

¹⁶ Beckett, *The Magicians and Mrs. Quent*, *op.cit.*, p.17 ; italiques originales.

¹⁷ Malgré l'importance des guerres napoléoniennes au cours de la vie de l'auteure, la seule référence explicite se trouve dans *Persuasion*. Les critiques se sont bien sûr attelés à décortiquer les allusions cachées mais l'aspect codifié, fictionnel des romans d'Austen intéresse bien plus notre propos : « Que l'appartenance générique soit aussi, et peut-être surtout, affaire de lecture, c'est ce que tend à montrer une anecdote rapportée par Delany : un spécialiste de littérature anglaise du début du XIX^e siècle, grand amateur de science-fiction à ses heures, s'est un jour surpris, alors qu'il relisait *Pride and Prejudice*, à se demander quel type de monde il devrait supposer pour justifier l'histoire racontée – et à conclure que ce monde devait passablement diverger de l'Angleterre de l'époque. Et Delany de commenter : “[...] this man had started to read Jane Austen as if her novels were science-fiction” » (Saint-Gelais, *L'empire du pseudo*, *op.cit.*, p.233).

if there was a fantastical cause underlying the social constraints and limited choices confronting a heroine in a novel by Jane Austen or Charlotte Brontë ? GALEN BECKETT began writing *The Magicians and Mrs. Quent* to answer that question ». ¹⁸ On sait que le paratexte, analysé par Gérard Genette dans *Seuils*, représente une « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture ». ¹⁹ Cette annexe qui met l'accent sur l'interrogation, alliée à l'image de la porte close dans l'incipit, induit l'horizon d'attente du lecteur, suggérant la subversion des contraintes et l'ouverture ²⁰ des frontières spatiales et textuelles – une attente nourrie par la définition de la magie (dont le but principal est d'ouvrir et de fermer). ²¹ Pourtant, en ce qui concerne l'évolution d'Ivy, cette promesse au seuil du texte n'est jamais tenue.

En tant que réécriture de Jane Austen, *Shades of Milk and Honey* ne sort pas du lot, mélangeant des pans d'intrigues et des personnages-types de *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park* et *Persuasion*. Mais en tant que premier tome d'une série, il offre l'occasion d'accompagner l'héroïne au-delà du mariage, du *happy end* et du petit morceau d'ivoire de la campagne britannique : Jane et Vincent rencontrent le Prince Régent et Byron, déjouent les machinations de Napoléon, parcourent l'Europe et les colonies et font l'expérience de la vie conjugale, des petites disputes à une fausse couche traumatique. *The Parasol Protectorate* de Carriger utilise également le mariage d'Alexia comme une façon de lui donner une indépendance géographique et financière qui fait écho à son indépendance de pensée et qui ne sera pas entravée par son rôle de mère. ²² L'intrigue sentimentale du tome 1 n'est qu'une étape et pas une fin en soi. Comme Jane et Alexia, Ivy aide à sauver le monde, mais le monde n'en saura rien et elle reste toujours enchaînée par ses responsabilités envers autrui : fille dévouée, grande sœur responsable, épouse aimante puis veuve et mère. Dans l'incipit, elle accepte de se remarier avec Mr. Rafferdy, son premier amour. D'ailleurs, le titre du troisième tome est *The Master of Heathcrest Hall* : le maître, pas la maîtresse. Le domaine, tout comme la main et le cœur d'Ivy, passe de Mr. Quent à Mr. Rafferdy. ²³ Les dragonnes de Jo Walton,

¹⁸ *Ibid.*, p.499.

¹⁹ Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1996. p.45

²⁰ « [L]'incipit romanesque : seuil à double sens, tourné à la fois vers la parole du monde et la parole du texte ; et surtout, lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture » (Del Lugo, *op.cit.*, p.14).

²¹ « That is the very foundation of magick, [...] [i]t is the opening of things that are shut and the shutting of things that are open » (Beckett, *The Magicians and Mrs. Quent*, *op.cit.*, p.375).

²² Pliée en deux par les contractions à la fin de *Heartless*, elle affirme que l'accouchement peut bien attendre et qu'elle a des choses plus importantes à faire, comme sauver la reine des vampires.

²³ Alors que sur la couverture du tome 2, Ivy semble plus âgée et se tient devant une des portes magiques de Durrow Street, ouverte sur un paysage extraterrestre, le tome 3 utilise une image de jeune femme presque identique

réellement enchaînées par des lois naturelles, s'émancipent néanmoins mentalement et Selendra et Sebeth trouvent même le moyen d'être sur un pied d'égalité avec leurs époux en matière de dot. Alors qu'on s'attend à voir Ivy se rebeller contre les contraintes surnaturelles qui limitent les femmes, métaphoriquement, elle ne passe jamais vraiment le pas de la porte.

Dans la citation de *The Lord of the Rings*, Bilbo met Frodo en garde contre la route, qui peut mener à n'importe quelle aventure, mais cette métaphore narrative repose néanmoins sur un privilège masculin. Encore aujourd'hui, le rôle d'une héroïne de fantasy, en particulier lorsqu'une intrigue sentimentale est en jeu, n'est tout simplement pas le même que celui d'un héros. Or, cette inégalité s'appuie dans notre corpus sur la répétition de modèles littéraires privés de leur pouvoir subversif, comme nous allons le voir.

2) Histoire éternelle :²⁴ le conte de fées de *Jane Eyre*, entre prétexte et répétition

As defined by Lee R. Edwards in "The Labors of Psyche: Towards a Theory of Female Heroism", a hero is a primary character, central to self, creator, and society, while the heroine is secondary, subordinate to all these entities, and especially to the hero. She elaborates, "Possessing vision, daring, and power to charm the imagination, the hero must act – as the heroine cannot – to break with the past, journey into the unknown, endure hardship and privation. The hero is a self, the heroine an appendage".²⁵

Phyllis Ralph s'appuie sur cette distinction pour montrer comment des auteures du XIX^e siècle (Austen, George Eliot et les sœurs Brontë) utilisent des motifs de conte de fées pour créer des héros au féminin et non des héroïnes. Mais la question se pose différemment pour des romans de fantasy contemporains et il semble que dans notre corpus, plusieurs œuvres s'appuient sur une réécriture simultanée de classiques victoriens et de conte de fées pour cantonner leurs protagonistes à un rôle stéréotypé de damoiselles en détresse. Dans chaque tome de la série *Elemental Masters*, Mercedes Lackey réécrit un conte de fées dans un contexte historique et social précis au sein du long XIX^e siècle et dépeint souvent la misère des plus vulnérables par les yeux des ses héroïnes. Pour autant, la société victorienne apparaît très caricaturale, divisée entre victimes innocentes et antagonistes maléfiques, parmi lesquels Paul du Mond de *The Fire Rose* (à la fois sorcier noir, meurtrier, violeur, proxénète et employant un cuisinier cannibale) remporte la palme du méchant de vaudeville. Au-delà du manichéisme forcé, c'est l'intrigue

à celle du tome 1 – sauf que cette fois, elle n'est pas debout devant un globe reflétant un paysage extraterrestre mais assise, à regarder rêveusement par une fenêtre (fermée) qui montre une forêt [Voir Annexe 2].

²⁴ « Histoire éternelle » est la traduction française de « Tale as Old as Time », la chanson-phare du Disney *Beauty and the Beast*, qui met en abyme la dimension archétypale du conte et la longue chaîne de réécritures et adaptations dans laquelle s'inscrit la version du dessin animé et a remporté l'Oscar de la meilleure chanson originale.

²⁵ Edwards, Lee R., cité dans Ralph, Phyllis. *Victorian Transformations: Fairy Tales, Adolescence, and the Novel of Female Development*. New York: P.Lang, 1989. p.1-2.

même des contes repris qui pose problème, dans la mesure où il contredit le message explicitement féministe. Dans une certaine mesure, Maia Witherspoon et Marina Roeswood sont des jeunes femmes en avance sur leur temps mais cela ne les empêche pas d'être sauvées de leur sommeil magique par leurs princes charmants respectifs (un marin et un médecin), qu'elles épousent à la fin du roman. L'auteure s'autorise à broder *ad nauseam* en cours de route (pour bien montrer qu'elle a fait son travail de recherche) mais sans réellement sortir du patron narratif du conte original.²⁶ Le *happy end* sert à rétablir un *statu quo*, combinant ainsi la dimension téléologique du roman sentimental à celle du conte. Les hypotextes apparaissent donc largement comme des prétextes et les contes choisis n'ont pas de lien particulier avec le contexte édouardien.²⁷

The Fire Rose, exception qui confirme la règle, est plus à-propos, puisqu'en réécrivant *La Belle et la Bête*, le roman rend nécessairement hommage à *Jane Eyre*. Jason recrute d'ailleurs officiellement Rose comme gouvernante pour des pupilles imaginaires. Dans *The Magicians et Mrs. Quent*, Mr. Quent a réellement besoin d'une gouvernante pour Clarette et Chambley, même s'il ne choisit pas Ivy au hasard. Une fois qu'ils sont mariés, Mr. Quent réussit néanmoins à faire adopter les enfants par leur tante et ils disparaissent de la série, ayant accompli leur rôle de ressort narratif. Dans l'original, Adèle est plus qu'un prétexte et elle joue souvent un rôle important dans les réécritures. La disparition des pupilles de Mr. Quent est symptomatique du statut de *Jane Eyre* dans la réécriture de Beckett. Ivy retourne à Heathcrest Hall à la fin du troisième tome mais son travail de gouvernante dans le tome 1 ne représente qu'une parenthèse dans sa vie, l'occasion d'apprendre son lien avec la famille Addysen et d'acquiescer un époux qui les empêchera d'être à la rue avec ses sœurs. Sans être anodin, l'épisode ne s'intègre pas naturellement dans le roman, ne serait-ce que d'un point de vue formel. Au cours de la trilogie, le narrateur omniscient alterne les points de vue de ses trois protagonistes, Ivy Quent, Dashton Rafferdy et Eldyn Garritt, qui se relaient d'un chapitre à l'autre – à l'exception du deuxième livre du tome 1, « Heathcrest », dédié entièrement à Ivy et à la première personne. Ce livre est censé être une longue lettre destinée à son père mais Ivy ne l'envoie jamais et sait pertinemment que Mr. Lockwell ne serait pas suffisamment sain d'esprit pour la comprendre. La forme

²⁶ Pour des exemples de reprises subversives de contes de fées du XX^e siècle à nos jours, voir la très riche introduction écrite par Chelebourg pour le numéro de *M@gm@* dédié aux avatars postmodernes du merveilleux (Chelebourg, Christian. « Avant-propos : Avatars du merveilleux (1937-2016) ». *M@gm@* 14.3 (2016). <http://www.magma.analisisqualitativa.com/1403/article_01.htm>. Consulté le 08/06/2017).

²⁷ Par contraste, les contes réunis dans l'anthologie *Clockwork Fairy Tales* (éditée par Stephen L. Antczak et James C. Basset), sans être exceptionnels dans leurs propres réécritures steampunk, sont adaptés en grande partie de Hans Christian Andersen.

épistolaire est donc en réalité une sorte de journal intime et un prétexte flagrant pour imiter temporairement la narration autodiégétique qui caractérise *Jane Eyre*. Par ailleurs, alors que Jean Rhys exploite les zones d'ombres du personnage de Rochester pour inverser les rôles de monstre et victime dans *Wide Sargasso Sea*, la réécriture de Beckett aboutit Mr. Quent, déplaçant le danger à l'extérieur : le Wyrddwood, la sorcière Halley Sammonds, Westen Darendale... L'auteur multiplie les allusions à Barbe-Bleue mais cet hypotexte s'avère finalement être une fausse piste : Mr. Quent n'est en aucun cas responsable de la folie et de la mort de sa première épouse et la demande en mariage qu'il fait à Ivy n'est entachée par aucun scandale de meurtre ou bigamie.

Cette reprise superficielle et aseptisée, qui efface les nuances du classique de Brontë et tente d'allier les passions romantiques de cette dernière aux sentiments policés d'Austen,²⁸ révèle à la fois la dépendance du texte envers ses modèles et une incompréhension fondamentale de ceux-ci. Les deux histoires d'amour d'Ivy donnent d'ailleurs l'impression que l'auteur n'a pas su choisir entre *Jane Eyre* et *Pride and Prejudice* : « Jane » aura donc droit à son Rochester puis à son Bingley – après un veuvage sincère d'une durée appropriée. L'opportunisme de la recette littéraire à l'œuvre ressort aussi bien sur le plan diégétique que dans la reprise des lieux communs littéraires, qui manquent leur cible. Lorsqu'Ivy apparaît le nez dans un livre dans l'incipit, elle est probablement censée évoquer Elizabeth Bennet,²⁹ et rappelle plutôt la scène d'ouverture du film *Pride and Prejudice* de 2005, où Keira Knightley interprète l'héroïne sous un jour plus rebelle que l'original. Mais l'image la plus fidèle est Belle dans *Beauty and the Beast* (1991) des studios Disney, qui, comme Ivy, déambule dans les rues en évitant de justesse êtres humains et objets (sans jamais lever le nez de son livre) et semble être la seule personne alphabétisée du dessin animé. Une femme qui lit : scandale ! *Beauty and the Beast* fait partie

²⁸ « *Fidelio* deals in passions, *Persuasion* in feelings, a condition of all Jane Austen's novels that annoyed Charlotte Brontë, who wrote to a friend: "She does her business of delineating the surface of the lives of genteel English people curiously well, there is a Chinese fidelity, a miniature delicacy in the painting: she ruffles her reader by nothing vehement... the Passions are perfectly unknown to her; she rejects even a speaking acquaintance with [them]... what sees keenly, speaks aptly, moves flexibly, it suits her to study, but what throbs fast and full, though hidden, what the blood rushes through, what is the unseen seat of Life and the sentient target of death – *this* Miss Austen ignores..." [...] [W]hether Charlotte Brontë knew it or not, she was not so much attacking Jane Austen as she was disparaging the art of comedy, in which feelings are more important than passions. In Jane Austen's world passions destroy feelings – absorption in a single idea limits the variety of emotional response essential to a balance in life » (Mosel, Tad. « Jane Austen's Two Inches of Ivory » *Persuasions Occasional Papers* 1 (1984). A Publication of the Jane Austen Society of North America. <<http://www.jasna.org/persuasions/printed/opno1/mosel.htm>>. Consulté le 05/11/2016 ; italiques originales).

²⁹ « 'Miss Eliza Bennet,' said Miss Bingley, 'despises cards. She is a great reader and has no pleasure in anything else.' 'I deserve neither such praise nor such censure,' cried Elizabeth, 'I am *not* a great reader, and I have pleasure in many things' » (Austen, Jane. *Pride and Prejudice* in *The Complete Novels of Jane Austen*. London: Penguin Books, 1996. p.244 ; italiques originales).

de la renaissance Disney des années 1990, où des héroïnes comme Ariel et Belle aspirent à plus d'indépendance que les premières princesses – jusqu'à un certain point. Dans la chanson d'ouverture ('Little Town'), Belle, lectrice assidue de romans, est perçue comme étrange par les autres habitants (« peculiar », le même terme utilisé pour Ivy) et affirme elle-même qu'elle « veut vivre autre chose que cette vie » (« There must be more than this provincial life »), faisant écho à Ariel qui, désirant quitter la mer pour le monde des humains, déclare : « I want more » ('Part of Your World'). Toutes deux se rebellent contre l'ordre patriarcal établi mais le *happy end* leur accorde exactement la même récompense que les autres princesses Disney : épouser un prince (et, dans le cas de Belle, une grande bibliothèque), comme si une héroïne ne pouvait rien désirer de plus. Tout comme *The Lockwell Sisters*, *The Little Mermaid* et *Beauty and the Beast* évoquent par métonymie un ailleurs sans bornes,³⁰ mais semblent incapables de penser leurs héroïnes en dehors du mariage. D'après Ralph, les motifs archétypaux de contes de fées permettent aux auteures du XIX^e siècle d'aborder certains tabous, comme la sexualité,³¹ mais chez Beckett et Lackey, la forme du conte s'inscrit au contraire dans une réécriture néo-conservatrice.

La fantasy et le conte de fées, malgré leurs nombreux liens, n'ont ni les mêmes codes, ni les mêmes fonctions. Dans *The Hero with a Thousand Faces*, Joseph Campbell explique :

Typically, the hero of the fairy tale achieves a domestic, microcosmic triumph, and the hero of myth a world-historical, macrocosmic triumph. Whereas the former – the youngest or despised child who becomes the master of extraordinary powers – prevails over his personal oppressors, the latter brings back from his adventure the means for the regeneration of his society as a whole.³²

Le roman de fantasy tend à adopter l'échelle macrocosmique du mythe et il est donc d'autant plus surprenant d'entendre Ivy annoncer pieusement : « One cannot alter the world, so I suppose one is left with no choice but to alter oneself ».³³ La couverture du tome 3 est fidèle au personnage : belle et docile, attendant anxieusement le retour de Sir Quent, Ivy semble être l'incarnation même de l'idéal féminin du XIX^e siècle ou même de la littérature médiévale, alors

³⁰ « [F]ling the door open » ; « There must be more » ; « I want more »...

³¹ Ralph, *op.cit.*, p.21.

³² Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato: New World Library, 2008. p.30.

³³ Beckett, *The Magicians and Mrs. Quent*, *op.cit.*, p.168. Rafferdy, inspiré par ses paroles, évolue effectivement beaucoup au cours de la trilogie, abandonnant son attitude de dandy pour assumer les responsabilités qui lui reviennent de droit : magicien, lord, magnat et capitaine. Ce faisant, il a un impact sur la société. Ivy, au contraire, restaure l'ordre cosmique mais ne change que son propre statut dans l'ordre social en faisant un mariage avantageux.

que Jane Eyre, qui n'a rien d'une damoiselle en détresse,³⁴ est une héroïne en avance sur son temps – bien que *Jane Eyre* soit un roman idéologiquement et structurellement conservateur. Le *happy end* n'est pas conservateur en soi ; c'est un lieu commun et comme tout lieu commun, sa portée idéologique dépend de son traitement. Le mariage entre Jane et Rochester à la fin de *Jane Eyre* n'est pas un conte de fées mais une union entre égaux. Jane a hérité de son oncle et Rochester a perdu une main et un œil dans l'incendie de Thornfield : la relation de pouvoir s'est inversée.

Paradoxalement, *The Eyre Affair* subvertit plus encore le *happy end* de l'original en le provoquant : dans le monde de Thursday Next, Charlotte Brontë a en effet choisi une fin réaliste, où Jane ne revoit jamais Rochester et accepte de partir en Inde avec St John – conclusion qui ne satisfait personne. En un pied-de-nez élégant, c'est Thursday qui va la modifier pour créer la fin que nous connaissons, en partie par accident (l'incendie de Thornfield et la mort de Bertha sont causés par Acheron Hades) et en partie de façon intentionnelle (elle lance l'appel « télépathique »), pour le plus grand bonheur de Rochester et de Jane, enfin réunis après cent cinquante ans d'amour impossible. Cette résolution par répétition est mise en abyme lorsque Rochester permet à Thursday d'épouser Landen, après avoir interrompu le mariage de celui-ci à une femme qui était déjà mariée. Fforde joue avec l'hommage et l'hérésie qui accompagnent la réécriture de tout texte canonique : Thursday a droit à un long procès méta-fictionnel dans *Le Procès* de Franz Kafka puis à la cour de la reine de cœur de Lewis Carroll et des problèmes légaux dans le monde « réel » à cause de son intervention – même si la plupart des lecteurs préfèrent largement la nouvelle fin, quoi que dise la *Brontë Federation*. L'auteur, qui fait un usage typiquement postmoderne de l'intertextualité, réussit donc simultanément à confirmer et à remettre en question le *happy end*.³⁵

La téléologie du roman sentimental est déjà subvertie dans les classiques du XIX^e siècle : on peut voir un clin d'œil ironique de Jane Austen aux conventions génériques dans la fin idyllique de *Mansfield Park*,³⁶ et malgré le conformisme de sa conclusion domestique, Charlotte

³⁴ « Do you think, because I am poor, obscure, plain and little, I am soulless and heartless? You think wrong – I have as much soul as you, – and full as much heart! [...] [J]ust as if both had passed through the grave, and we stood at God's feet, equal, – as we are! [...] I am a free human being with an independent will; which I now exert to leave you » (Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. New York: Norton & Company, 2001. p.216).

³⁵ Pour une plus ample discussion de la fin de *Jane Eyre* dans *The Eyre Affair* et d'autres réécritures du roman de Charlotte Brontë, voir Kirchknopf, *op.cit.*, p.147-170.

³⁶ « Let other pens dwell on guilt and misery. I quit such odious subjects as soon as I can, impatient to restore every body, not greatly in fault themselves, to tolerable comfort, and to have done with all the rest » (Austen, Jane. *Mansfield Park*, in *The Complete Novels of Jane Austen*, *op.cit.*, p.712).

Brontë inverse les rôles genrés en laissant Rochester être sauvé par Jane. Fforde s'illustre comme un auteur postmoderniste avec sa réécriture mise en abyme dans *The Eyre Affair*, mais il nous semble que les auteurs contemporains n'ont pas besoin d'aller aussi loin : poursuivre l'histoire au-delà du *happy end*, comme le font Carriger et Kowal, est déjà un choix subversif en soi. En revanche, l'étude des hypotextes littéraires chez Beckett montre les tendances néo-conservatrices que peut présenter une alliance entre les *topoi* du roman sentimental et un roman de fantasy médiocre, en particulier en ce qui concerne le rôle et la sphère d'action des héroïnes. Au contraire, plusieurs œuvres du corpus intègrent les clichés en apparence pour mieux les subvertir.

Si le mariage reste la seule « carrière » officielle à laquelle une femme peut se destiner, quelles voies officieuses lui est-il donné d'emprunter ? Pour clore ce sous-chapitre, nous allons étudier le détournement des différentes activités autorisées à une jeune fille bien élevée que permettent les réécritures merveilleuses du XIX^e siècle.

3) Livres, aiguilles et katanas : arts féminins et armes féminines

La lecture factuelle et fictionnelle, facteur réel d'émancipation, a un succès mitigé en tant que symbole dans notre corpus. La capacité de Thursday à voyager dans les livres (« bookjumping ») et son travail en tant qu'agent de Jurisfiction permettent de matérialiser l'importance de la lecture dans *Jane Eyre*. Thursday, avatar (post)moderne de Jane, peut littéralement s'évader grâce aux livres et se retrouve au cœur de querelles sur l'autorité et l'auctorialité.³⁷ Inversement, la passion d'Ivy pour les livres apparaît diminuée par la référence (peut-être accidentelle) à *Beauty and the Beast*, réduite à un des nombreux traits qui font d'elle une jeune femme accomplie.³⁸ Alors qu'il est difficile de prendre au sérieux cette stigmatisation de ses lectures, le handicap social que constitue la curiosité intellectuelle d'Alexia, régulièrement traitée de bas-bleu, sonne beaucoup plus juste dans *The Parasol Protectorate*. Mais de façon générale, les institutions offrent un meilleur terrain pour réfléchir au lien entre éducation et émancipation.

Deux séries du corpus se déroulent dans une école de bonnes manières qui est plus que ce qu'elle semble être : *Gemma Doyle* de Libba Bray et *Finishing School* de Gail Carriger. À

³⁷ Principalement par rapport à Shakespeare. Voir Kirchknopf, *op.cit.*, p.110, sur l'identité de Jane en tant qu'auteure et son rapport au lecteur.

³⁸ « A woman must have a thorough knowledge of music, singing, drawing, dancing, and the modern languages, to deserve the word [accomplished] [...], and to all this she must yet add something more substantial, in the improvement of her mind by extensive reading » (Austen, *Pride and Prejudice*, *op.cit.*, p.246).

Spence, les pensionnaires apprennent le français, l'étiquette, la danse et la musique : tout ce qu'une jeune fille accomplie doit savoir pour faire son entrée dans le monde. Mais l'école cache également la porte vers les Royaumes, où les héroïnes apprennent à développer les capacités qui leur sont propres : Gemma la magicienne, Felicity la chasseresse et Ann la chanteuse. Transformées par leur aventures (dans le monde réel et dans les Royaumes), elles évoluent au-delà de ce que la société attend d'elles et la trilogie se clôt sur le mariage de Mademoiselle LeFarge, non d'une pensionnaire. À la fin du troisième tome, Gemma part étudier dans une université américaine et convainc la directrice de l'école de donner aux nouvelles élèves une vraie éducation.³⁹ Tout en étant typique de la YA,⁴⁰ la trilogie s'illustre par la variété et les nuances de ses personnages féminins qui prennent leur destin en main, contrairement aux histoires victoriennes pour filles (représentées sur le plan intradiégétique avec *The Perils of Lucy : A Girl's Own Story*, le livre favori d'Ann, dont Gemma se moque) où l'héroïne est récompensée pour sa patience et sa vertu face à la cruauté d'autrui. La narration autodiégétique permet également d'explorer le lien métaphorique entre les Royaumes et la vie intérieure féminine, que résume parfaitement le titre du premier tome, *A Great and Terrible Beauty*.⁴¹

Chez Carriger, la mère de Sophronia, désespérée de voir sa fille grimper aux arbres et incapable de faire une révérence, l'envoie à « Mademoiselle Geraldine's Finishing Academy for Young Ladies of Quality », où elle apprend effectivement à se comporter comme une jeune fille de bonne famille mais aussi les arts délicats de l'espionnage et de l'assassinat : l'auteure s'amuse avec la polysémie du verbe « to finish ». Une jeune fille « accomplie » est aussi une jeune fille mortellement dangereuse. Le mariage n'est pas une fatalité mais un outil : « Preshea can't wait until she gets to poison her first husband. She's a great admirer of Mary Blandy's work ». ⁴² Une fois diplômée, Sophronia choisit de mettre ses talents au service du dewan puis

³⁹ « You could truly educate them. You could teach them to think for themselves. [...] I have seen what a handful of girls can do, Mrs. Nightwing. They can hold back an army is necessary, so please don't tell me it isn't possible. A new century dawns. Surely we could dispense with a few samplers in favor of more books and grander ideas » (Bray, Libba. *The Sweet Far Thing*. New York: Ember, 2012. p.811).

⁴⁰ « Young Adult (Fiction/Literature) » : catégorie éditoriale comprenant des romans écrits pour un public de 12 à 18 ans dans une grande variété de genres différents. Ici, nous faisons référence en priorité à la *paranormal YA*, dont *Twilight* de Meyer est probablement l'exemple le plus connu.

⁴¹ Le titre est tiré d'un épisode vers la fin du roman, où les filles décident de basculer dans les Royaumes depuis la pièce commune où elles se trouvent, au lieu de passer par les bois, comme elles en ont l'habitude. La scène oscille entre le merveilleux, l'étrange et le rêve, et assimile la transition à une introspection à la fois spirituelle et synesthésique : « We take that ride on the mountaintop, falling into ourselves without trying to stop. [...] Our bodies feel like luxurious sighs as we stand in the great hall, completely invisible. Oh, God, the great and terrible beauty of it. Around us, the motion of the room has slowed to the lethargic tempo of a music-box coming unwound » (Bray, Libba. *A Great and Terrible Beauty*. New York: Ember, 2012).

⁴² Carriger, Gail. *Etiquette and Espionnage*. London: Hachette Digital, 2013. p.94.

de la Couronne – préférant la clandestinité pour son travail et sa relation avec Soap : « We like the shadows. That's where all the power is. [...] We'll spend many years together in sinful incognito, interfering with the world for the greater good ». ⁴³ Comme à son habitude, Carriger écrit à la troisième personne avec un narrateur omniscient mais contrairement à ce qui se produit dans *The Parasol Protectorate*, elle se limite exclusivement à la focalisation interne de Sophronia et nous offre un accès régulier à des bribes de monologue intérieur en italiques, qui laissent entendre autant ses pensées que sa voix. ⁴⁴

Sans changer le monde dans lequel elles vivent, Gemma et Sophronia refusent néanmoins de rentrer dans les moules que le monde leur destine : Bray et Carriger inscrivent dans leurs univers fictionnels une histoire cachée de pouvoir féminin et donnent à leurs héroïnes les outils nécessaires pour s'émanciper tout en composant avec les contraintes sociales et surnaturelles. Quant à Fforde, il propose une association ludique entre l'autorité narrative et les normes genrées en laissant se rebeller les personnages canoniques de Dickens et Austen dans les silences du récit. Miss Havisham, agent chevronné de Jurisdiction et mentor de Thursday, participe à des courses automobiles sauvages lorsqu'elle ne persécute pas Pip dans son manoir en ruines et Marianne Dashwood, une jeune fille enjouée, réclame des bonbons, des piles et du Marmite à Thursday lorsque celle-ci lui rend visite dans *Sense and Sensibility*. Le QG de Jurisdiction se situe à Norland Park à partir du chapitre 6 du roman. Thursday y entre à la fin du chapitre 5, juste à temps pour écouter la fin du monologue de Marianne et se faire expliquer la réalité du monde des livres :

'Goodness me *no!*' exclaimed Marianne with a delightful giggle. 'The chapter is over, and besides, this book is written in the *third person*. We are free to do what we please until tomorrow morning when we depart for Devon. The next two chapters are heavy with exposition – I hardly have anything to do, and I say even less! Poor, dear, sweet, Jane [Eyre]! I would so *hate* to be a first-person character! Always on your guard, always having people reading your thoughts! Here we *do* as we are told but *think* what we wish. It is a much happier circumstance, believe me!⁴⁵

⁴³ Carriger, Gail. *Manners and Mutiny*. London: Atom, 2015. loc.4017-4018.

⁴⁴ Cette voix est entendue pour la première fois dans l'incipit savoureux d'*Etiquette and Espionage* : « Sophronia intended to pull the dumbwaiter up from the kitchen to outside the front parlor on the ground floor, where Mrs Barnaclegoose was taking tea. Mrs Barnaclegoose had arrived with a stranger in tow. *Meddling old battleaxe* [...]. Mrs Barnaclegoose had decided opinions on reforming other women's daughters. Sophronia did not want to be reformed. So she had pressed the dumbwaiter into the service of espionage » (Carriger, *op.cit.*, p.1 ; italiques originales). Le mélange des champs lexicaux domestiques et militaires révèle une héroïne qui échappe aux limites de la sphère privée.

⁴⁵ Fforde, Jasper. *Lost in a Good Book. (Thursday Next Book 2)* London: Hodder and Stoughton, 2002 ; italiques originales.

Paradoxalement, la narration hétérodiégétique et omnisciente, qui ne donne pas aux focalisateurs une voix propre, est associée à une liberté et une indépendance dont ne disposent pas les narrateurs autodiégétiques. Le lecteur apparaît comme une sorte de police littéraire et c'est seulement lorsqu'il détourne les yeux que les personnages peuvent être pleinement eux-mêmes. La distinction entre « do » et « think », soulignée par les italiques qui traduisent visuellement l'emphase dramatique de Marianne, propose une dichotomie entre rôle social et identité qui semble particulièrement pertinent pour les femmes du XIX^e siècle. Pourtant, la narration de Thursday est autodiégétique, donc soumise au scrutin constant du lecteur.

Alors que le *glamour*, reposant sur des illusions qui charment la vue, l'ouïe et l'odorat, est par nature immatériel, son vocabulaire technique relève du champ lexical du textile :

For the better part of an hour, Jane and Melody twisted and pulled folds of glamour out of the ether. Some of the older threads of glamour in the palm trees had become frayed, making the image lose their resolution. In other places, Jane added more depth to the illusion by creating a breeze to ruffle the fronds of the glamour.⁴⁶

Comme expliqué dans le glossaire, ce parti pris découle de la catégorisation du *glamour* comme un art féminin,⁴⁷ qui distingue une jeune femme accomplie – mais une femme, limitée à son propre foyer, ne peut jamais espérer en faire son métier et n'est censée que se réclamer d'un statut d'amateur. Jane, en travaillant d'égal à égal avec Vincent, commence à faire évoluer les normes sociales.⁴⁸ *Pride and Prejudice and Zombies* offre également une interprétation inédite des « arts féminins » : dans la version uchronique et parodique du monde d'Austen, il est devenu courant de former les jeunes filles de bonne famille aux techniques de combat pour repousser l'invasion de zombies et Darcy admire autant Lizzie pour ses beaux yeux et son esprit que pour sa fine lame et ses bras joliment musclés. Le lien entre arts féminins et arts mortels réifie en revanche plusieurs métaphores différentes : les sœurs Bennet s'entraînent au tir, à l'escrime et au combat à mains nues comme les personnages originaux s'entraîneraient au piano et au chant (les « armes » d'une jeune fille dans la chasse au mari), mais les combats d'esprit entre Lizzie et Darcy deviennent aussi de vrais combats, notamment la première demande en mariage, où Lizzie, en plus de blesser sa fierté, lui donne un œil au beurre noir pour avoir séparé

⁴⁶ Kowal, *Shades of Milk and Honey*, *op.cit.*, p.13.

⁴⁷ « Folds : The bits of magic pulled out of the ether. Because this is a woman's art, the metaphors to describe it reflect other womanly arts, such as the textiles » (*Ibid.*, p.306).

⁴⁸ La technique de la *sphère obscurcie* se révèle avoir des applications militaires mais dès le premier tome, Jane brise la frontière entre la sphère des femmes et celle des hommes lorsqu'elle interrompt un duel grâce à ses talents de *glamourist*, sauvant ainsi la vie des deux participants.

Jane et Bingley. On oscille entre métaphore, uchronie et absurdité la plus totale.⁴⁹ Grahame-Smith rajoute des décapitations sanglantes, menaces de mort et figures de catch partout où elles peuvent déstabiliser le texte canonique et le mélange qui en résulte offre un réseau sémiotique intrigant. Il n'y a pas pour autant de commune mesure avec la distanciation mise en œuvre par Jo Walton dans *Tooth and Claw*, où l'herméneutique instable des signifiés et l'humour noir constituent des outils pour dénoncer les structures de pouvoir victoriennes (notamment en matière de genre) et non une finalité en soi.

Les sœurs Bennet réécrites par Grahame-Smith, une fois mariées, rangent d'ailleurs leurs katanas comme Mrs Elton dans *Emma*, une fois mariée, arrête le piano. Le but final était donc bien d'attraper un mari, même si les armes féminines sont un peu plus littérales que dans l'original – preuve, s'il en faut, que la distance induite par l'humour n'est pas un gage de progressisme. En revanche, la brève apparition de Jane Austen en tant que personnage dans *Snuff*⁵⁰ la dépeint entre la sphère privée et la sphère publique. Lorsque Vimes, emmené de force prendre le thé chez les sœurs Gordon (toutes sans dots), leur fait remarquer qu'il va falloir qu'elles travaillent pour avoir un avenir, il rencontre Jane, qui se destine à une carrière d'écrivaine et est l'originale de la famille – ce qui n'est pas peu dire, puisque Hermione Gordon est bûcheronne. Dans l'épilogue, Jane Gordon dédie au Commandant son best-seller, *Pride and Extreme Prejudice*. L'histoire ne dit pas si elle utilise les suggestions de Vimes pour rendre l'intrigue sentimentale plus trépidante, mais comme le roman de Pratchett met en scène la lutte pour les droits des gobelins, le terme « préjugés » prend une dimension beaucoup plus politique.

Dans ce sous-chapitre, nous nous sommes intéressée à l'impact idéologique d'un modèle générique en étudiant la façon dont les protagonistes femmes subissent et/ou subvertissent leurs destins en tant qu'héroïnes de fantasy et avatars fictionnels de la femme au XIX^e siècle : de l'incipit au *happy end*, en passant par le mariage par amour. Là où Beckett réduit l'ironie de Jane Austen et les passions de Charlotte Brontë à une version édulcorée des romances de contes de fées, nombre d'auteurs du corpus mettent en scène des héros au féminin, qui brouillent la frontière entre la sphère publique (des hommes) et la sphère privée (des femmes) et subvertissent les lieux communs sentimentaux. Avec les arts et les armes mises à

⁴⁹ Mary manque d'assassiner Mr Collins à table parce qu'il félicite ses cousines pour la qualité du repas, ce qui est une maladresse ridicule et non une insulte dans l'original.

⁵⁰ La quatrième de couverture dans l'édition de Corgi Books rend aussi hommage à la célèbre première phrase de *Pride and Prejudice* en soulignant les clichés du genre policier : « It is a truth universally acknowledged that a policeman taking a holiday would barely have had time to open his suitcase before he finds his first corpse ».

leur disposition, elles conquièrent bien plus que le cœur de leurs amants, et leur destin d'épouses et de mères est loin d'être tout tracé, même si elles n'ont pas accès à la même forme d'héroïsme que leurs pendants masculins. Bien que la dimension néo-conservatrice soit un présupposé de ce sous-genre, nous avons relevé de nombreux exemples de subversion des lieux communs.

Dans le sous-chapitre suivant, nous passons d'un genre littéraire à une figure historique mais l'écart n'est pas aussi important qu'il le paraît. Le but n'est pas d'étudier les différences et points communs entre la Victoria « réelle » et ses différents avatars fictionnels mais plutôt de la considérer comme un emblème de son siècle (aussi incontournable que le lieu commun littéraire des réécritures austeniennes) : « Victoria's re-emergence, during the last decades of her reign, as a public icon, a national symbol and an imperial totem ».⁵¹ Matriarche de l'Europe et Impératrice des Indes, elle est emblématique et mystérieuse, une image de pouvoir féminin mais aussi de piété familiale, extrêmement publique et extrêmement privée.

II – Queen Bee contre Once and Future King : la royauté dans tous ses états

Les avatars de Victoria qui apparaissent dans notre corpus sont doublement (et ostensiblement) fictionnels et mettent en abyme la réécriture de rôles genrés à la lumière de mythes nationaux. La fantasy est un genre qui consomme et produit de la mythologie et le symbole que constitue la reine est idéal pour interroger la place du pouvoir féminin au sein de ce genre. Le premier sous-chapitre traitait des horizons d'attentes narratifs, l'interrogation des implications idéologiques des choix de perspective se poursuit en demandant, avec Laurie Langbauer : « If, as Adrienne Munich claims, Victoria “held up magic mirrors to the Victorian age to reflect images in which it could believe” [...], what mirrors does she hold up to us now? ».⁵²

⁵¹ Cannadine, David. *History In Our Time*. New Haven: Yale University Press, 1998. p.43.

⁵² Langbauer, Laurie. « Queen Victoria and Me ». Sadoff, Diane and John Kucich (eds.). *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p.213.

Dans les œuvres étudiées, les différents rois historiques du long XIX^e siècle ont des rôles anecdotiques,⁵³ lorsqu'ils ne sont pas complètement absents :⁵⁴ Victoria, symbole central de l'époque à laquelle elle a donné son nom, domine la représentation des têtes couronnées. Un tel constat n'est pas anodin en fantasy, genre qui, comme le conte, préfère les princesses et se méfie des reines dirigeant seules, souvent maléfiques ou corrompues par le pouvoir.⁵⁵ Seule Saintcrow nous montre le Prince Albert à ses côtés,⁵⁶ la plupart des romans du corpus se situent avant son mariage ou pendant son veuvage et ne mettent quasiment pas l'accent sur son rôle de mère. Malgré les opinions conservatrices qu'elle peut professer, le règne individuel de la reine apparaît donc *a priori* comme progressiste. Or, cette idée semble paradoxale quand on connaît l'appropriation des « valeurs victoriennes » par le parti Conservateur dans les années 1980 et 1990 et l'amalgame fréquent entre la reine et Margaret Thatcher dans les esprits,⁵⁷ comme s'il ne pouvait pas y avoir plus d'une femme au pouvoir... La dimension emblématique de Victoria se traduit aussi en exemplarité morale et l'admiration pour la reine peut facilement se lire comme néo-conservatrice : « By the end of her reign, Queen Victoria had become a shorthand for the firm virtues named for her age: family values, integrity to one's word, and earnest disapproval of levity ».⁵⁸ Mais si le steampunk a une dimension nostalgique, c'est aussi un genre irrévérencieux où la reine, à défaut d'être amusée, est souvent décapante. Est-elle pour autant néo-victorienne ? Dans ce sous-chapitre, nous étudierons donc Victoria comme repère et exemple : entre merveilleux et historicité, adulation et subversion, quel miroir contemporain du

⁵³ George IV apparaît dans *Glamourist Histories* en tant que Prince Régent, allié précieux pour Jane et Vincent (malgré ses mœurs dissolues). William IV, mentionné au passage comme Duc de York à la fin de *The Mislaid Magician*, fait une apparition surprise à la fin de la trilogie de Locke sous les traits de... William, prince des gobelins et héritier légitime de la couronne d'Angleterre, écarté de la succession officielle à cause de sa mutation. La folie de George III est instrumentalisée par la magie : premier exemple historique d'un fléau (la peste qui transforme en zombie chez Seth Grahame-Smith, la peste qui rend immortel chez Kate Locke) ou condition lui permettant de voir Faërie et ses habitants dans *Jonathan Strange and Mr Norrell*.

⁵⁴ Malgré plusieurs romans situés à l'ère édouardienne, nous n'avons relevé aucune mention explicite d'Edward VII. Chez Locke, il est toujours l'héritier « Bertie » en 2012 à cause de l'immortalité de sa mère et se révèle être l'antagoniste principal dans le tome 3.

⁵⁵ Voir le cliché « God Save Us from the Queen! » dans la culture populaire. (*TV Tropes*.

<<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GodSaveUsFromTheQueen>>. Consulté le 04/11/2016). Il y a bien sûr des exceptions mais elles ont tendance à représenter un idéal de beauté et de vertu qui n'est jamais attendu d'un bon roi (ce trope opposé, appelé « The High Queen », correspond à Galadriel de *Lord of the Rings*).

⁵⁶ Mark Hodder lui réserve un rôle exceptionnel (voir le chapitre 4).

⁵⁷ « According to Marina Warner's study of power, allegory and the female form, it was sometimes necessary to point out to British children that Margaret Thatcher and the queen were not the same person [...]. The conflation of femininity, royal pomp and circumstance, ritual and symbolism with real political power has lent Margaret Thatcher a certain "queenliness" [...] that links her bodily to the nation. However, it seems apt to ask: with which queen – Elizabeth II or Victoria – is Margaret Thatcher confused with? » (Ho, Elizabeth. *Neo-Victorianism and the Memory of Empire*. London: Bloomsbury, 2013. p.33-34).

⁵⁸ Homans, Margaret and Adrienne Munich. *Remaking Queen Victoria*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p.8.

pouvoir féminin la reine en majesté nous présente-t-elle ? Pour commencer, une mise au point vis-à-vis de la fantasy arthurienne s'impose car si les rois historiques du XIX^e siècle ne sont pas de taille, la représentation de la reine s'inscrit forcément, en fantasy, dans l'ombre du roi qui ne peut pas mourir.⁵⁹

1) Réécritures de la matière arthurienne : le retour du roi ?

La matière de Bretagne porte bien son nom : de Monmouth à nos jours, la geste arthurienne se distingue par son caractère protéen, prêtant au roi bien des visages selon l'époque et le genre d'une réécriture donnée. Pour peupler les Royaumes, gouvernés depuis la nuit des temps par un Ordre matriarcal d'enchanteuses (qui fait pendant à l'ordre phallogocentrique du monde victorien « réel »), Libba Bray puise certes dans la mythologie grecque mais également dans la matière de Bretagne. Les « Trois » qui viennent chercher Gemma à la fin de *The Sweet Far Thing* pour l'emmener à travers les brumes vers le paradis réservé aux membres de l'Ordre rappellent les Parques et les trois visages de la Déesse dans le néo-paganisme (la Vierge, la Mère et la Vieille) mais aussi les trois reines qui viennent chercher Arthur, mortellement blessé, pour l'emmener sur l'île d'Avalon où il attendra l'heure de son retour en dormition.⁶⁰ Gemma, l'élue, choisit finalement de céder sa place à son ancienne ennemie Circé, préférant le monde réel à la gloire légendaire.

Ce remaniement de la geste arthurienne s'inscrit dans deux traditions. Il reflète, d'une part, le féminisme émergent dans les littératures de l'imaginaire des années 70 et 80 sous l'égide d'auteurs comme Anne McCaffrey et Marion Zimmer Bradley ; cette dernière étant connue pour le peuple des Amazones de la série *Darkover* et également pour les choix narratologiques inédits de *The Mists of Avalon* (1982). Sa saga arthurienne est racontée uniquement du point de vue des femmes : Igerne, Viviane, Guenièvre et surtout Morgane, réhabilitée de son rôle de sorcière manipulatrice. La tragédie d'Arthur forme le dernier acte du long combat entre les prêtresses de la Déesse-Mère, guidées par la Dame du Lac, et les prêtres du Dieu Unique. L'île d'Avalon s'efface devant le christianisme et disparaît dans les brumes comme ses prédécesseurs antiques, Atlantide et Lyonesse, avaient été englouti par les flots,⁶¹

⁵⁹ Cani, Isabelle. « “Le roi qui ne peut pas mourir”. Représenter au XX^e siècle la fin des temps arthuriens ». *Cahiers de recherches médiévales* 11 (2004). < <http://crm.revues.org/1763> >. Consulté le 19/12/2016.

⁶⁰ Le roi croit apercevoir leur bateau dans la dernière strophe de ‘The Passing of Arthur’. Alfred, Lord Tennyson emprunte cet épisode à des sources beaucoup plus anciennes, notamment *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory.

⁶¹ *Possession* de Byatt exploite cette métaphore du pouvoir des femmes comme un royaume englouti à travers les analyses que Maud et Leonora font du poème de LaMotte, ‘The Drowned City’, en référence à la légende bretonne d'Ys.

important avec elle tout espoir de réconcilier les principes masculins et féminins (ce qu'est censé symboliser le lien étroit entre l'Ordre et les Rashkana chez Bray). D'autre part, les références à Tennyson s'inscrivent dans le jaillissement de la matière arthurienne au XIX^e siècle. *A Great and Terrible Beauty* présente en épigraphe les strophes 5, 6, 8 et 15 de 'The Lady of Shalott' et Miss Moore fait débattre les pensionnaires sur le sens du poème, par l'intermédiaire d'un croquis qu'elle a réalisé dans le style préraphaélite. Alors qu'elles spéculent sur sa claustration, sa malédiction et sa mort, les réponses des élèves s'inscrivent dans la vaste tradition critique du poème, qui fait de la Demoiselle un symbole de l'artiste et de la femme victorienne.⁶² L'opposition, typique de la fantasy, entre libre arbitre et destin, est un des thèmes centraux de la trilogie auxquels les héroïnes sont constamment confrontées. L'hypotexte poétique, ici transformé en brève *ekphrasis*, prête aux combats des jeunes filles une légitimité et une autorité tout en préservant le mystère du poème original. Les deux tomes suivants laissent transparaître cette réécriture féministe de poésie canonique masculine dans leurs titres. *Rebel Angels* transcende l'archétype de la « femme déchue » victorienne en l'associant à la rébellion politique des anges alliés de Lucifer contre la tyrannie divine (et patriarcale).⁶³ *The Sweet Far Thing*, tiré de la dernière strophe de 'The Rose of Battle' (1892) citée en épigraphe du roman, fait référence chez Yeats à l'appel au combat ; dans le contexte de la trilogie, il nous semble s'inscrire dans les métonymies de l'ailleurs, un ailleurs auquel les héroïnes de Bray, contrairement à celle de Beckett, accèdent bel et bien. Dans les deux cas, l'association des jeunes filles au champ lexical militaire brouille la frontière entre les sphères privée et publique.

Malgré le travail précurseur de Bradley, utiliser la matière de Bretagne pour asseoir son histoire mystique de pouvoir féminin reste un choix subversif de la part de Bray – et plutôt atypique à l'échelle du corpus. D'après Malory, la tombe du roi Arthur à Glastonbury porte l'inscription « Hic iacet Arthurus, rex quondam rexque futurus », dont T.H. White tire le titre de sa réécriture arthurienne du XX^e siècle, *The Once and Future King* (1938-1977). L'image du héros ou roi légendaire, qui gît endormi dans sa tombe et reviendra lorsque son pays aura besoin

⁶² « Pour l'un, l'alternative à la retraite créatrice, mort sociale, est le contact avec le monde, l'amour ou la popularité, sécularisation dangereuse en ce qu'elle peut conduire à anéantir la création. Pour l'autre, pas d'autre alternative que de rester à son ouvrage, observant du monde ce qu'on lui en rapporte, condamnée à ne connaître que des ombres, ignorant les causes véritables de sa condition, sous peine de ruiner son univers lorsqu'elle remet la loi en cause » (Le Lan, Nadège. « Ombre et lumière : Angleterre victorienne, un réveil rayonnant ». Besson, Anne (dir.) *Le roi Arthur au miroir du temps*. Dinan : Terre de Brume, 2007. p.59).

⁶³ L'épigraphe, tirée du livre I de *Paradise Lost* de John Milton, comprend le vers « Fearless, endanger'd Heav'n's perpetual King », intéressant au vu du contexte édouardien. Le choix du titre exquise également une subversion de la Chute comparable à celle de Philip Pullman dans *His Dark Materials* : à la fin de la trilogie, le « paradis » des Royaumes est retrouvé grâce à l'union charnelle entre Gemma et Kartik.

de lui, est un véritable lieu commun qui ne commence pas avec Jésus Christ, même si la dimension messianique est particulièrement accentuée pour Arthur. Le règne du fils de Pendragon représente un idéal qui a subi d'innombrables récupérations politiques,⁶⁴ notamment sous l'Angleterre victorienne, et Tennyson ne se prive pas de souligner les parallèles entre Arthur et le Prince Albert dans la dédicace de *Idylls of the King*. Il n'est donc pas anodin que Galen Beckett érige un héros légendaire plutôt qu'un avatar de Victoria en successeur d'un roi vieillissant. Alors que la princesse Layle est l'héritière légitime, l'arrivée triomphante à Invarel de Bantley Morden, prétendant rival au trône qu'elle accepte d'épouser pour le bien d'Altania, coïncide avec le retour de la lumière après quatre-vingt heures de ténèbres : on peut difficilement utiliser un symbolisme plus évident.⁶⁵ Fin stratège militaire, Bantley Morden apparaît également comme un roi juste et compétent dans ses premiers décrets. Il est décrit comme ayant des cheveux roux, signe qu'il est originaire de Torland, région à l'ouest du pays.⁶⁶ Arthur, avant de devenir breton, est d'abord un roi gallois dans les *Mabinogion*. La révolution politique, en mettant sur le trône un nouveau roi qui va restaurer la grandeur du pays, est en harmonie avec la révolution cosmique : le nouvel astre, Cerephus, trouve sa place dans le ciel et le déséquilibre des jours et des nuits est résolu. La fantasy vise toujours à rétablir l'équilibre entre la terre et le ciel mais les auteurs du XXI^e siècle abordent généralement ce but avec plus de circonspection et de nuance. Cette fin, à la limite du cliché, a une résonance néo-conservatrice.

Au contraire, chez Susanna Clarke, le sort de Strange et Norrell censé invoquer le souverain légendaire se trompe de cible et touche Stephen Black, un autre « esclave sans nom » – une heureuse erreur, puisqu'elle permet à ce dernier de tuer le gentilhomme et de prendre sa place comme roi de Lost-hope.⁶⁷ Nous avons ici affaire à une réécriture atypique et ambivalente

⁶⁴ « [The] Arthurian legend [is] always a legend of and about power » (Gossedge, Rob, cité dans Breton, Justine. « Images du pouvoir et pouvoir de l'image : Les représentations de la puissance dans la légende arthurienne, de l'écrit à l'écran ». Thèse. Dir. Gros, Gérard et Martin Aurell. Université de Picardie Jules Verne, 2016. p.9). Voir *Ibid.*, p.889-903, sur le lien entre la légende arthurienne et la présidence de J.F. Kennedy.

⁶⁵ « Now people along the street laughed and clapped their hands and whistled. A rider had cantered by a little while ago shouting news – the moment they were waiting for was near. The long night was over, and the war as well. It was time for a new day to begin for Altania » (Beckett, Galen. *The Master of Heathcrest Hall*. New York: Ballantine Books, 2012. p.673).

⁶⁶ La géographie nébuleuse de Beckett invite à plaquer notre connaissance du territoire de la Grande-Bretagne sur son monde fictionnel – du moins jusqu'à une phrase du troisième tome où il devient évident que Torland est l'Écosse : « That he was a Torlander was as obvious from his kilt as the *hoo-thar-nows* he spoke to the horse » (*Ibid.*, p.405).

⁶⁷ « Lost-hope is changing! The old King is dead. The new King approaches! And at his approach the world sheds its sorrow. The sins of the old King dissolve like morning mist! The world assumes the character of the new. His virtues fill up the wood and the world! » (Clarke, Susanna. *Jonathan Strange and Mr Norrell*. Illust. Rosenberg, Portia. London: Bloomsbury, 2004. p.988.)

du mythe arthurien. Le roman s'inscrit dans le mouvement de retour aux sources de la fantasy,⁶⁸ et comme Tolkien, qui déplorait la disparition de l'identité d'anglo-saxonne après l'invasion normande, Clarke vise à pallier l'absence de mythologie britannique propre : « Sometimes it feels to me as though we don't have a fable of England, of Britain, something strong and idealised and romantic ». ⁶⁹ Ce désir pour un passé révolu et idéalisé est mis en abyme dans le roman, où le lecteur se projette dans le XIX^e siècle uchronique et merveilleux mais où Strange et Norrell cherchent à restaurer la magie littérale et figurative du règne médiéval du Roi Corbeau...⁷⁰ La nostalgie est toujours douce-amère et la voix ironique du narrateur, qui commente et annote la diégèse, offre une mise à distance constante du « bon vieux temps ». Ce même narrateur esquisse, dans les notes de bas de page, une mythologie enchâssée autour du Roi Corbeau, figure à la fois absente et omniprésente dont l'ombre plane en permanence sur les personnages. L'illusion est si réussie que le lecteur en vient à se demander quelle est cette légende que Clarke réécrit – elle-même nie d'ailleurs s'être inspirée du mythe arthurien,⁷¹ malgré les parallèles évidents.⁷² Le roi ne revient à la fin du roman que pour changer le texte du livre qu'est Vinculus, accomplissant et subvertissant ainsi la prophétie qui l'annonçait.⁷³ Mise en abyme, à nouveau : de la souveraineté du lecteur dans l'interprétation et du pouvoir des réécritures.

En fantasy, les signes de la royauté et de sa légitimité sont à double tranchant. Le lien symbiotique entre le roi et la terre, symbolisé par la figure du Roi pêcheur, est repris dans *The Return of the King* : lorsqu'Aragorn monte sur le trône de Gondor, l'Arbre Blanc, emblème de sa lignée, refleurit. Michael Swanwick, en hommage à Tolkien, structure l'intrigue de *The*

⁶⁸ Voir Chapitre 4, I, 3.

⁶⁹ « The Three Susanna Clarkes ». *Locus*. April 2005. <<http://www.locusmag.com/2005/Issues/04Clarke.html>>. Consulté le 07/05/2016.

⁷⁰ Bien qu'il adopte le nom de son père, John Uskglass, son vrai nom reste perdu ; esclave couronné dans un pays étrange, il n'a que les titres qu'il se donne : « the Raven King », « the King in the North » ... Dans cette version uchronique du XIX^e siècle, le Nord de l'Angleterre, marqué par son règne, est associé au passé et à la magie – preuve s'il en faut que la littérature fantasy émerge en réaction à l'industrialisation.

⁷¹ « I didn't consciously think of things like Arthurian myth or The Matter of Britain when I was writing, and I don't know that Arthurian myths (fond as I am of them) are there » (« The Three Susanna Clarkes », *op.cit.*).

⁷² D'après une légende obscure de Cornouailles reproduite dans le *Don Quichotte* de Cervantes, Arthur, loin d'être endormi, veille sur son royaume sous la forme d'un corbeau (Green, Caitlin R. « 'But Arthur's Grave is Nowhere Seen': Twelfth-Century and Later Solutions to Arthur's Current Whereabouts ». *Arthuriana*. 2009. <<http://www.arthuriana.co.uk/n&q/return.htm>>. Consulté le 07/05/2016). De façon plus générale, les corbeaux jouent un rôle important dans la mythologie celtique et on peut également penser au mythe urbain selon lequel le royaume de Grande-Bretagne tomberait si les six corbeaux de la Tour de Londres venaient à la déserrer...

⁷³ « "I was a Prophecy before; but the things that I foretold have come to pass. So it is just as well I have changed – or I would have become a History! A dry-as-dust History! [...] Perhaps I am a Receipt-Book! Perhaps I am a Novel! Perhaps I am a Collection of Sermons!" He was excessively diverted by these thoughts and cackled to himself » (Clarke, *op.cit.*, p.994).

Dragons of Babel autour du retour d'un roi : le trône d'obsidienne est vide depuis des années,⁷⁴ et tous les membres du gouvernement affirment accomplir la volonté de « Son Absente Majesté ». Mais loin d'être un symbole, ce trône s'avère être un artefact magique d'une puissance inouïe, auquel les hauts dignitaires prévoient d'accéder en manipulant le roi. Pour protéger son peuple, Will Le Fey choisit d'abdiquer et de prendre la fuite – le dragon qui vit dans son esprit et contrôle sa main gauche symbolise la corruption qu'apporte le pouvoir.⁷⁵ Chez Pratchett, les tentatives désastreuses pour restaurer le trône d'Ankh-Morpork finissent invariablement dans le chaos, mettant en relief le danger que représente le royalisme comme remède à tous les maux. L'héritier caché, Carrot Ironfounder'sson, est un véritable héros, légitime tant sur le plan légal et moral que par rapport aux conventions de l'*epic fantasy*, mais l'institution est un opium du peuple, comme le montre Vimes, antiroyaliste par excellence :

Royalty was like dandelions. No matter how many heads you chopped off, the roots were still there underground, waiting to spring up again.

It seemed to be a chronic disease. It was as if even the most intelligent person had this little blank spot in their heads where someone had written: 'Kings. What a good idea.' Whoever had created humanity had left in a major design flaw. It was its tendency to bend at the knees.⁷⁶

La métaphore botanique, censée évoquer l'aspect naturel du régime, est détournée sur un mode burlesque : la monarchie n'est plus un arbre mais une mauvaise herbe impossible à déraciner, située du côté de l'ennemi (par la comparaison avec l'hydre de Lerne) et non du héros du mythe. De même, l'admiration nostalgique pour une monarchie de droit divin passe du domaine des émotions au champ sémantique du corps malade, défectueux : « chronic disease », « major design flaw », « tendency to bend at the knees ».

Guerrier, magicien, messie : un souverain réel peut difficilement se mesurer à la figure d'un roi légendaire comme Arthur, porteur de la nostalgie du temps passé et de la promesse de jours meilleurs, intemporel mais recyclé à chaque génération. Le corpus montre-t-il une prise de distance avec les lieux communs de la légende arthurienne ? Difficile de statuer avec un matériau aussi protéen, où la réflexion sur la nature et la légitimité du pouvoir est déjà bien développée, notamment chez White. Cependant, à l'exception de Beckett, c'est plutôt l'image d'Arthur en tant que roi crépusculaire qui prévaut : toujours présent mais relégué à l'arrière-

⁷⁴ On peut penser au mythe du Siège Périlleux, qui se trouve à la droite du roi Arthur à la Table Ronde et est réservé au chevalier qui mettra fin à la quête du Graal. Quiconque s'y assoit sans en être digne meurt.

⁷⁵ Notons que cette analogie entre l'Anneau et la couronne du Gondor est déjà présente en germe chez Tolkien – Aragorn craint de succomber à la même tentation qui a détruit son ancêtre Isildur et met des années à accepter son droit de naissance.

⁷⁶ Pratchett, Terry. *Feet of Clay*. London: Corgi Books, 2013. p.97.

plan, ouvrant la légende aux relectures, tout comme le Roi Corbeau de Clarke. La représentation de la reine Victoria s'inscrit-elle dans une relecture féministe du pouvoir en fantasy ?

2) La reine aux mille visages : repères, doubles et codes

Comme nous l'avons annoncé, nous considérons la reine Victoria dans le corpus comme un emblème de son siècle, un signe, un repère. Or, pour commencer avec des questions pratiques, l'évocation de la vie historique de la reine sert de datation pour les romans qui évoquent le XIX^e siècle mais n'utilisent pas de dates. Ce réflexe est d'ailleurs mis en abyme dans *Tom's Midnight Garden*, lorsque le petit garçon essaye de déterminer à quelle époque vit son amie Hatty et analyse méthodiquement les éléments vus et entendus lors de ses visites nocturnes :

Hatty had pointed out that the topmost book was a Bible, because Abel believed in the Bible being above all, 'like the Queen ruling over all England'. Hatty, then, lived when a Queen, not a King, ruled in England. Tom consulted his list of Monarchs: there had been very few Queens in the past. The possibilities suddenly narrowed [...]. In his uncle's and aunt's bedroom he had a find: a complete set of volumes of the *Encyclopaedia Britannica* [...]. Tom looked up CLOTHING, and that asked him to 'See COSTUME', which he did. There were many pages in double columns of small print, whose appearance somehow discouraged him. He preferred to look at the pictures, although none of them really corresponded with what was worn by the people in the garden [...] Tom did at least know that the men and boys in his garden had all worn trousers [...]. Hot on the scent now, Tom turned to the volume TON to VES of the Encyclopaedia, and looked up TROUSERS [...].

Tom now felt he had enough information to arrange into an argument. 'Hatty lived when men wore trousers, so she can't have lived earlier than the nineteenth century, when trousers came into fashion. Very well.' He remembered *Enquire Within*: 'And there was a Queen ruling in England in the nineteenth century: Queen Victoria, 1837 to 1901. She must be Hatty's queen. And then there's the French Man of Fashion in trousers: he belonged to the Early Victorian Period. That's where Hatty belongs.'⁷⁷

Cette « romance des archives »⁷⁸ miniature présente le travail de recherche comme une véritable enquête, avec des indices, des déductions, des outils et ouvrages de référence, l'élimination des hypothèses (« the possibilities suddenly narrowed ») et les conclusions finales du détective (« he had enough information to arrange into an argument »). La prédominance des propositions de coordination monosyllabiques (« then », « so », « and ») aide à véhiculer l'idée d'un raisonnement enfantin dans le style, mais ce dernier est rigoureux dans le fond et en réalité très proche du processus de sélection et classification de notre corpus. Comme Tom, les images nous sont plus utiles que les longues explications. Têtes couronnées et description des vêtements : les indicateurs les plus simples sont aussi les plus efficaces et c'est d'ailleurs grâce

⁷⁷ Pearce, Philippa. *Tom's Midnight Garden*. Oxford: Oxford University Press, 2015. p.110-111.

⁷⁸ Voir Chapitre 5, II, 2.

à une note de bas de page sur la mode que *Snuff* a été inclus dans notre corpus.⁷⁹ On notera l'inversion du rapport entre souverain et sujet dans l'esprit de Tom avec l'expression « Hatty's Queen » : c'est Victoria qui dépend d'Hatty et non l'inverse. La reine, qui fait partie d'un patrimoine collectif, est à la fois une métonymie pour le XIX^e siècle dans son ensemble et un repère précis, comme le montre le début de *Stardust*.

Après un incipit intemporel⁸⁰ présentant le jeune homme qui ne s'appelle pas encore Dunstan Thorn et le village de Wall, le premier chapitre ouvre une nouvelle section pour formuler un « il était une fois » revisité, qui fait de l'époque victorienne son « pays fort fort lointain » :

The events that follow transpired many years ago. Queen Victoria was on the throne of England, but she was not yet the black-clad widow of Windsor: she had apples in her cheeks and a spring in her step, and Lord Melbourne often had cause to upbraid, gently, the young queen for her flightiness. She was, as yet, unmarried, although she was very much in love.

Mr. Charles Dickens was serializing his novel *Oliver Twist*; Mr. Draper had just taken the first photograph of the moon, freezing her pale face on cold paper; Mr. Morse had recently announced a way of transmitting messages down metal wires.

Had you mentioned magic or Faerie to any of them, they would have smiled at you disdainfully, except, perhaps, for Mr. Dickens, at the time a young man, and beardless. He would have looked at you wistfully.⁸¹

Le statut marital de la reine s'inscrit au milieu des avancées techniques et littéraires et permet d'identifier, en recoupant les adverbes de temps (« not/as yet », « just », « recently ») et les usages de *past perfect* et de *preterit*, le mois d'avril 1839 (l'intrigue principale commence en fait en octobre 1856, lorsque Tristran a dix-sept ans). D'un côté, cette modernité est aliénée des contes de fées (« disdainfully », « wistfully »), d'un autre côté, la prédiction du veuvage futur de Victoria prête à sa jeunesse insouciant un aspect de paradis perdu, transitoire, souligné par

⁷⁹ « *Sybil had explained to Vimes that in the country one dresses at last a decade earlier than in the city, hence the bustle, and, for Vimes, a pair of breeches: the ancient ones with trap doors front and rear and a slightly distressing smell all over » (Pratchett, Terry. *Snuff*. London: Corgi Books, 2012). Les hauts-de-chausses avec une trappe à l'avant et à l'arrière évoquent les adaptations cinématographiques d'Austen et sont effectivement une marque du début du siècle, complètement passée de mode à l'époque victorienne. En revanche, la tournure (« bustle ») n'apparaît que dans les années 1870 dans la mode anglaise. Les tenues « démodées » de Sybil et de Sam font donc référence aux deux extrêmes du siècle. Cette confusion est-elle volontaire, pour perpétuer le syncrétisme temporel caractéristique du Disque-monde, ou indique-t-elle l'image monolithique du XIX^e siècle dans la culture populaire, qui amène à confondre ses différentes périodes ? En guise d'encyclopédie, nous nous sommes référée au blog de Mimi Matthews sur la culture victorienne (<https://mimimatthews.com>), qui inclut des guides visuels sur la mode féminine et masculine à la décennie près.

⁸⁰ « There was once a young man who wished to gain his Heart's Desire. And while that is, as beginnings go, not entirely novel (for every tale about every young man there ever was or will be could start in a similar manner) there was much about this young man and what happened to him that was unusual, although even he never knew the whole of it » (Gaiman, Neil. *Stardust*. New York: HarperCollins, 2007. p.1).

⁸¹ *Ibid.*, p.5-6.

les incisives (« she was, as yet, unmarried », « Mr Dickens, at the time a young man »). *Stardust*, entre le contes fées et le retour aux sources de la fantasy, relève à la fois de l'intemporel et de l'entrée dans l'histoire, et l'ambivalence se répète dans le personnage de Victoria Forester, fermement ancrée dans la réalité triviale de Wall mais qui envoie Tristran en Faerie, à la poursuite d'une étoile et de ses racines.

Dans un style complètement différent, la première mention du nom de Victoria dans la trilogie *The Immortal Empire* de Kate Locke apparaît pour dépayser radicalement le lecteur. En effet, le titre du premier chapitre et le début officiel du récit, qui rendent hommage à Christina Rossetti,⁸² sont séparés par une expression en exergue et en italiques : « *London, 175 years into the reign of Her Ensanguined Majesty Queen Victoria* ». L'indication temporelle, qui imite un style de document officiel (« into the reign of... Her... Majesty »), nous apprend ici simultanément que le 2012 où se déroule l'intrigue n'est pas celui que nous connaissons, puisque Victoria est une vampire et que cet état de fait est parfaitement normal. L'expression forme une sorte de palier de lecture, pour lequel nous n'avons pas trouvé d'étiquette parmi les *Seuils* de Genette : ni paratexte, ni réellement texte, elle se rapproche d'un périclitex auctorial indiquant le lieu et la date de composition du roman mais ne prétend en aucun cas à être authentique. Ce fragment, qui présente les modalités de la suspension consentie de l'incrédulité propre à ce roman (uchronie merveilleuse), semble être un incipit qui se déguise en paratexte, peut-être pour offrir un palier de décompression avant de plonger dans la narration autodiégétique de Xandra. L'année 2012 se déduit par calcul mental, à partir du début de règne de Victoria : ce repère historique est donc détourné à l'orée du récit pour impliquer le lecteur dans la réécriture de l'Histoire.

L'uchronie merveilleuse de Lilith Saintcrow établit un jeu semblable, dans la mesure où elle peut être résumée dans le détournement du nom de Victoria. Lorsque celui-ci apparaît pour la première fois dans *The Iron Wyrms Affair*, le lecteur a déjà été confronté à plusieurs mots-fictions à l'étymologie très lisible (« mentath », « Prime », « Shield », « Tinkerfolk », « clockhorse »), ainsi qu'à une romanisation générale de la géographie (« Indus », « Londinium »). La dénomination de la souveraine, « Queen Victrix », n'est donc pas le premier signe textuel de l'uchronie, mais elle concentre tout le potentiel de réécriture féministe qu'offre ce genre littéraire. Le suffixe féminin -ia, qui adoucit les sonorités du prénom

⁸² « POMEGRANATES FULL AND FINE [...] I hate goblins » (Locke, Kate. *God Save the Queen*. London: Hachette Digital, 2012. p.1 ; italiques originales) : référence au poème 'Goblin Market' (1862).

« Victor », marque également le prénom féminin comme dérivé, second, subordonné et gomme la connotation active, créatrice du suffixe -or. « Victoria » existe en latin mais « Victrix » est l'exact équivalent féminin de « Victor » sur un plan grammatical. L'enchaînement des consonnes produit une prononciation ardue ([ktrix]), ce qui semble renforcer la sémantique du mot, connotant une image de Victoria comme guerrière victorieuse – en accord avec l'utilisation de cette épiclese dans la Rome antique.⁸³ Esther M. Friesner fait également de la reine une figure militaire et magique ; elle efface en revanche toute trace de la conquête romaine du sol breton dans *Druid's Blood*. Cette uchronie intrigante présente néanmoins une réécriture de la matière de Bretagne que nous jugeons néo-conservatrice en matière de genre et de pouvoir : à première vue, l'élimination de l'envahisseur favorise la préservation d'un paganisme matriarcal,⁸⁴ mais c'est finalement une figure de héros arthurien qui vole au secours de la reine et du pays.⁸⁵ Chez Saintcrow, le rôle du héros est joué par Emma Bannon et la mise en avant de deux femmes de pouvoir indépendantes reste encore plutôt l'exception que la norme en fantasy.⁸⁶

Qui plus est, Victoria est dédoublée dans la trilogie *Bannon and Clare* : comme tous ses prédécesseurs, Victrix est habitée par l'Esprit de l'île, Britannia. Cette dernière lui donne accès à des connaissances et pouvoirs immémoriaux, et offre une signification nouvelle du « nous » de majesté, puisque la reine est littéralement plurielle, tout en justifiant la monarchie de droit divin avec tout le panache du merveilleux, registre où les dieux existent bel et bien. L'incarnation de l'allégorie nationale transforme les « deux corps » du souverain⁸⁷ en un seul corps abritant deux esprits et réécrit le mélange de domesticité privée et action politique de la

⁸³ Vénus Victrix est une représentation de la déesse Vénus victorieuse ou amenant la victoire, l'un des emblèmes de l'empereur Pompée, tirée du jugement de Pâris, où le jeune homme choisit Aphrodite plutôt que Héra ou Athéna. La substitution de la déesse de l'Amour à la déesse de la Guerre dans l'iconographie militaire est extrêmement intéressante sur le plan des rôles archétypaux de la femme. Athéna est la déesse protectrice d'Athènes mais c'est à Vénus que revient la parenté de Rome, puisqu'elle est la mère d'Énée.

⁸⁴ Les rites de fertilité sont célébrés au grand jour autour des feux de Beltaine (la Saint-Jean), fête au cours de laquelle la reine a pour devoir de se choisir un amant (en l'occurrence, John Weston). On est loin du puritanisme victorien et la ritualisation de la sexualité de la reine, associée à la fertilité de la terre, joue également un rôle important dans *The Mists of Avalon* de Marion Zimmer Bradley.

⁸⁵ John est en réalité un prince picte en exil, peuple ennemi des Bretons depuis la trahison de Bran le Béni dans la mythologie du roman. Alors que les Pictes sont les ancêtres des Écossais, le dragon rouge invoqué par le protagoniste lors de son combat avec le méchant Lord Kitchener rappelle celui de Cymru – Arthur est d'abord un roi gallois et « Weston » évoque l'ouest du pays... Le mariage entre Victoria et John symbolise donc l'alliance des différents peuples bretons et à la fin du roman, la reine est enceinte de jumeaux. Sa sexualité est orientée vers le rôle traditionnel d'épouse et de mère, même si Victoria n'est pas confinée à la sphère privée.

⁸⁶ La fantasy urbaine fait exception (voir Chapitre 5, I, 3).

⁸⁷ Théorie développée par Ernst Kantorowicz dans *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* (1957) : le roi possède un corps terrestre et mortel, tout en incarnant un corps politique et immortel (le royaume), d'où la formule rituelle, « Le roi est mort, vive le roi ! ».

part de la Victoria historique comme un compromis avec le destin.⁸⁸ Dans un registre complètement différent, « Victoria », première nouvelle de la *Trilogie Steampunk* de Paul Di Filippo, repose sur la disparition de la vraie reine, remplacée par son double, un triton femelle à forme humaine née des expériences de Cosmo Cowperthwait, baptisée elle aussi ‘Victoria’ en hommage à cette ressemblance. L’auteur prend un plaisir évident et très steampunk à réécrire les personnages historiques sous un jour irrévérencieux : la concupiscence de Melbourne pour la « tritonne » est la clé de la nouvelle et la vraie souveraine peaufinait de son plein gré son éducation politique et sexuelle... dans une maison close. Le contraste avec le puritanisme victorien est rafraîchissant,⁸⁹ même si la mainmise de Melbourne, qui traite la jeune reine comme sa Galatée, diminue un peu l’émancipation de celle-ci. Pourtant, l’ensemble est bel et bien construit sur un dispositif de réécriture néo-victorien ; la nouvelle s’ouvre sur l’épigraphe suivante : « “I was tired, so I slipped away.” —*Queen Victoria, in her private journal* ». ⁹⁰ Il est difficile de déterminer si la citation est authentique sans des références plus précises mais elle semble en tout cas vraisemblable. La dimension métalittéraire est évidente : la nouvelle exploite métaphoriquement les ellipses de la phrase (de quoi la reine est-elle fatiguée ? vers où s’échappe-t-elle et comment ?), glissant (« slipped ») son histoire dans les silences de l’Histoire et des archives, inventant une aventure picaresque à une figure de femme corsetée par les conventions de son époque et de son statut.

Le même principe est à l’œuvre de façon plus détaillée dans la première nouvelle de *Queen Victoria’s Book of Spells*, écrite par Delia Sherman, qui donne son titre à l’anthologie. Il s’agit d’une romance des archives, tout à fait dans la lignée de A.S. Byatt mais avec une dimension merveilleuse : dans une version de notre présent où la magie est une discipline universitaire comme les autres, le narrateur autodiégétique, exceptionnellement doué pour

⁸⁸ « She stared at Victrix’s reticule – and what use did royalty have for such a thing, really? She certainly never went marketing. Perhaps it was a touch of the domesticity she had craved with her Consort. What dreams had been put aside when the spirit of rule descended upon Victrix? Did she curse the weight and cherish it at once, as a Prime might well both curse and perish the burden of a Will that would not allow rest or submission? » (Saintcrow, Lilith. *The Ripper Affair*. London: Orbit Books, 2014. p.378). Emma, dont le monologue intérieur transparait souvent dans la narration omnisciente, n’a jamais de réponse définitive au sujet de Victrix, seulement un questionnement constant.

⁸⁹ « And the talk has been almost as stimulating as the loving. The secrets I’ve learned, the bonds I’ve forged, the self-confidence I’ve cultivated, not to mention the tricks I’ve learned that will certainly please my darling Albert when we’re married – These will stand me in good stead for my whole reign. I shan’t have any trouble getting my way from now on, I feel. Oh, I’ve enjoyed it so! » (Di Filippo, Paul. « Victoria » in *The Steampunk Trilogy*. New York: Open Road, 2014. p.81).

⁹⁰ *Ibid.*, p.2.

décoder les *orationes obscurae*,⁹¹ est assigné au déchiffrement du journal intime de Victoria dans les archives royales de Windsor. Peu à peu, la lecture de ce palimpseste révèle que sous les propos niais et les sortilèges et recettes de potions quelconques se cachent en fait un caractère passionné, un grand talent de magicienne et un terrible secret : Victoria se serait assurée le cœur d'Albert grâce à un philtre d'amour... La mise en fiction du travail de recherche et d'interprétation est menée avec finesse et l'identification du lecteur avec le narrateur reflète l'attachement que ce dernier développe pour Victoria, au point de se sentir trahi lorsque le plus grand secret de la princesse s'avère d'abord illisible.⁹² Les historiens travaillant à partir de correspondances et journaux intimes connaissent bien l'instauration d'une sorte de nécessaire complicité avec leurs auteurs (aussi importante que la prise de distance scientifique) et la frustration devant les silences des archives. Les entrées décodées sont reproduites dans le corps du récit, avec à chaque fois l'indication du texte sous lequel elles étaient cachées en italiques et des mots individuels soulignés qui pourraient indiquer l'emphase de Victoria, mais aussi des marques typographiques de l'ancrage des *orationes obscurae*, donc du palimpseste :

July 10, 1835

(Text hidden under a passage on Spells of Influence and Coercion, from On Political Magic, by Viscount Mortimer)

I have been wondering whether C might not have cast a Spell of Coercion on Mamma. There is something about the way she never, ever disagrees with him, even when he is wrong.⁹³

« C » est bien sûr John Conroy, amant suspecté de la Duchesse et, comme on peut le voir, le titre du sortilège servant de camouflage était en fait un indice sur l'entrée de journal cachée en-dessous. L'enquête devient de plus en plus personnelle, à la fois pour le narrateur qui établit des parallèles avec l'adultère de ses parents et le comportement de son supérieur sans scrupules,⁹⁴ et pour le lecteur qui essaye de déterminer le genre du narrateur.⁹⁵ La nouvelle pose très sérieusement la question du droit à l'intimité, en particulier pour une femme et le champ

⁹¹ « An *oratio obscura* (the phrase means “hidden word”) is a spell that obscures text. It's like a code in that it can be used to hide sensitive information from prying eyes [...]. They're hard to detect, hard to analyse, hard to unravel. I'm lucky. I have a talent for it [...]. I find encoded texts » (Sherman, Delia. « Queen Victoria's Book of Spells ». Datlow, Ellen and Terri Windling (eds.). *Queen Victoria's Book of Spells: An Anthology of Gaslamp Fantasy*. New York: Tor Books, 2013. p.30 ; italiques originales).

⁹² *Ibid.*, p.42-43.

⁹³ *Ibid.*, p.37 ; italiques originales.

⁹⁴ « As I read, my excitement gives way to nausea. It's like uncovering Dad's letter all over again, only worse. Much worse [...]. She's going to be called a slut, a hypocrite, the biggest fraud to dishonor the English throne since Charles II. I have to tell Reggie. I can't tell Reggie. He'll call a press conference [...]. He'll publish articles and books, go on TV. He'll take poor Victoria's dirty laundry and wave it around in public, pointing out the significance of each ugly stain » (*Ibid.*, p.47).

⁹⁵ Probablement un homme, mais la question reste ouverte. Il/elle n'est désigné(e) que par son titre, Dr. Ransome.

lexical de la violation⁹⁶ met dans une toute autre lumière la comparaison initiale entre interprétation et effeuillage : « Bit by bit, I feel my way into it, and text [*sic*] relaxes under my hands like a Victorian lady released from her corset, revealing the second text that lurks beneath it ». ⁹⁷ Les jeux de mots entre « sexe » et « texte » sont devenus un tel lieu commun de la recherche que le sous-entendu ne mérite pas même d'être explicité. Finalement, le narrateur résout le conflit entre ses obligations professionnelles et son éthique personnelle sur les conseils de l'archiviste, qui se nomme également Victoria, mais la fin reste ouverte. La tension entre respect et curiosité dans la réécriture de l'Histoire est soulignée dans une note de l'auteure, qui analyse sa propre ambivalence vis-à-vis de la censure des journaux intimes de sa mère effectuée par la princesse Beatrice : « Victoria has so little privacy in her life, it feels as if she ought to be able to retain the little she could carve out for herself. And yet, and yet ». ⁹⁸

Sherman signe la réflexion la plus poussée de notre corpus sur l'idée de Victoria comme code, comme signe. On relève en revanche d'autres détournements des limites de son règne. Là où Locke met l'accent sur le début pour indiquer l'immortalité de la souveraine (« 175 years into the reign »), George Mann nous présente une reine Victoria maintenue en vie par des voies artificielles en novembre 1901 dans le monde steampunk de *The Affinity Bridge* et laisse entendre qu'elle pourrait utiliser les « ponts d'affinité » responsables des accidents de dirigeable pour devenir véritablement une reine cyborg... 1901, qui marque la fin d'un siècle et d'une ère, est également l'année pivot dans *The Night Circus* (par ailleurs complètement divorcé de son contexte politique), là où l'histoire de Celia et Marco et celle de Bailey se rejoignent enfin. ⁹⁹ L'adéquation entre Victoria et ses dates de début et de fin de règne rend également l'énigme centrale de *The Mislaid Magician : or Ten Years After* de Patricia Wrede et Caroline Stevermer possible et appréciable. Dans les deux premiers tomes, malgré l'absence de dates, il est évident que Kate et Cecelia vivent sous la Régence anglaise. Telle n'est donc pas la surprise du lecteur en découvrant que « Drina », la fillette mystérieuse recueillie dans la

⁹⁶ Le narrateur raconte comment Reggie, après lui avoir fait des avances, a essayé de le violer grâce à un sortilège de coercition similaire à celui que Victoria suspecte Conroy d'avoir employé sur sa mère. Le harcèlement sexuel dans le milieu de l'enseignement supérieur et la recherche n'est pas un sujet que l'on s'attend à voir abordé lorsqu'on ouvre une anthologie de *gaslamp fantasy*.

⁹⁷ *Ibid.*, p.33.

⁹⁸ *Ibid.*, p.49.

⁹⁹ La mort accidentelle de Herr Thiessen, ingénieur de l'horloge, dans la nuit du 31 octobre 1901 marque le point de non-retour : si Marco n'arrive pas à passer le relais à Bailey, le Cirque est condamné. Le 31 octobre n'est pas le 22 janvier mais on voit difficilement comment le choix de l'année pourrait être une coïncidence et quitte à réécrire librement l'Histoire, la Samain (Halloween) est une meilleure date symbolique pour voir mourir l'ancien ordre.

nursery Schofield et qui refuse de parler, est en réalité *Alexandrina* Victoria, héritière du trône.¹⁰⁰ Ce surnom enfantin, historiquement correct, est suffisamment peu connu du grand public pour conserver une part de mystère. Beaucoup de choses changent en dix ans au XIX^e siècle et l'arrivée imminente de Victoria sur la scène politique fait partie des signes de la modernité, tout comme l'intrusion du chemin de fer dans le monde jusqu'alors pastoral de Wrede et Stevermer. Cette association avec le progrès contraste avec le rôle des valeurs victoriennes dans la reprise par le parti Conservateur dans les années 1980 et 1990 et plusieurs avatars de la reine dans notre corpus révèlent une tension entre tradition et modernité¹⁰¹ qui fait de Victoria l'emblème de son siècle. Chez Gail Carriger, elle est fermement installée dans son identité de veuve de Windsor, mais le recrutement d'Alexia montre qu'elle conçoit aussi la place de la femme en dehors du foyer, et l'importance qu'elle accorde au rôle de *muhjah* atteste de son ouverture d'esprit.¹⁰² Quant à la Victoria de Locke, reine vampire en majesté¹⁰³ présentée d'abord comme une traditionaliste aveugle à l'actualité politique, elle s'avère finalement plus flexible et ouverte à l'avenir que son héritier, lequel espère apporter un nouveau crépuscule à l'Empire.

Malgré les liens que la fantasy entretient avec le conte de fées et ses archétypes de méchantes reines, les avatars de Victoria dans le corpus semblent loin de la caricature. Elles explorent de façon dynamique les contradictions fondamentales du personnage historique, mettent en relief son statut d'emblème et de repère temporel et interrogent les limites de son champ d'action grâce aux outils du merveilleux et de l'uchronie, qui la réinventent en guerrière, magicienne et, parfois, monstre (sacré). Sa légitimité politique n'est jamais mise en question et la minimisation de son rôle (littéral et symbolique) de mère s'inscrit dans une réécriture plus

¹⁰⁰ L'occasion pour Cecelia de formuler une prophétie rétrospective (puisqu'elle est déjà réalisée au moment de l'écriture du roman), comme une sorte d'hommage à la reine de la part des auteures : « I am astonished to learn Drina's identity ; the child must have a will of iron to have kept so great a secret for so long, threat to her mother or no. It augurs well for her possible future as queen, I think » (Wrede, Patricia C. and Caroline Stevermer. *The Kate and Cecelia Novels*. New York: Open Road, 2014. loc.12168-12169).

¹⁰¹ « And there was no one, no one who embodied all the good and evil in Victorian culture, society and politics like Victoria herself. In old age, she calcified into an almost Dickensian caricature, controlling, insensitive, and insular. But as a young girl, she was brave and strong and curious » (Sherman, *op.cit.*, p.49).

¹⁰² « The *muhjah* is the voice of the modern age. We have faith in our potentate and our dewan, but they are old and set in their ways. They require balance from someone who keeps up with current scientific inquiry, not to mention the interests and suspicions of the daylight world » (Carriger, Gail. *Soulless*. New York: Orbit, 2009. p.339). Sa rencontre avec Rue dans *Imprudence* la montre sous un tout autre jour mais il s'agit là de questions postcoloniales que nous traiterons dans le chapitre suivant.

¹⁰³ Soit l'exact opposé de la Victoria de Kim Newman, épousée et transformée par Dracula, qui n'a d'autre issue que de se suicider avec un scalpel d'argent apporté par Charles Beauregard pour faire chuter l'empire sanglant du Comte. À la fin d'*Anno Dracula*, la couronne passe donc à Bertie en 1888.

générale du pouvoir féminin vis-à-vis de la maternité, qui transparait dans les autres figures de reines.

3) Reines-mères en majesté et rois éphémères

And the Queens themselves, who emerge in their hundreds of hundreds, must possess strength and skill and cunning and tenacity to survive more than a very few moments after successful fecundation [...]. Then they must snap off their wings, like a young girl stepping out of her wedding veils, and scurry away to find a safe place to found a new nest-colony [...]. They become egg-laying machines, gross and glistening, endlessly licked, caressed, soothed and smoothed – veritable Prisoners of Love. This is the true nature of the Venus under the Mountain, in this miniature world a creature immobilised by her function of breeding, by the blind violence of her passions.

And what of the males? [...] Their whole existence is directed *only* to the nuptial dance and the fertilisation of the Queens. Their eyes are huge and keen. Their sexual organs, as the fatal day approaches, occupy almost the whole of their body. They are flying amorous projectiles, truly no more than the burning arrows of the winged and blindfold god of Love. And after their day of glory, they are unnecessary and unwanted.¹⁰⁴

Dans le même temps où William Adamson met en garde contre les analogies,¹⁰⁵ il use et abuse (voir l'excès des énumérations ci-dessus) des métaphores et comparaisons anthropomorphiques dans ses observations entomologiques et en définitive, les analyses des mœurs sexuelles des fourmis qui ponctuent « Morpho Eugenia » de Byatt représentent autant d'indices qui viennent mettre le protagoniste (et le lecteur) sur la piste des sombres secrets de la famille Alabaster. Même si la portée exacte de cette analogie reste ambiguë,¹⁰⁶ il est néanmoins évident que la reine fourmi, incarnée par Lady Alabaster puis par Eugenia, correspond parfaitement au concept du monstrueux féminin de Barbara Creed :¹⁰⁷ après avoir brièvement convolé en noces, elle est confinée à sa « chambre de ponte » et réduite à ses organes reproducteurs ; le corps féminin, autrefois désirable, devient repoussant. L'ambivalence du symbolisme mis en place par Byatt rend difficile de déterminer si la métaphore filée est féministe ou misogyne mais la même idée, en fantasy, a une visée beaucoup plus limpide, que les métaphores soient réifiées ou non.

Ainsi, Gail Carriger utilise le vocabulaire entomologique pour présenter une forme de gouvernement féminin naturel. Ses vampires forment des « ruches » présidées par une reine.

¹⁰⁴ Byatt, A.S. « Morpho Eugenia » in *Angels and Insects*. New York: Vintage International, 1994. p.116-117 ; italiques originales.

¹⁰⁵ « 'Analogy is a slippery tool,' said William. 'Men are not ants' » (*Ibid.*, p.114).

¹⁰⁶ Voir Gutleben, *Nostalgic Postmodernism*, *op.cit.*, p.100.

¹⁰⁷ Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1994.

Seule femelle, elle est entourée et protégée par les mâles et servie par des *drones*¹⁰⁸ (« faux-bourçons ») humains des deux sexes qui fournissent volontairement leur sang et accomplissent les tâches impossibles pour les vampires (comme sortir en plein jour) pendant quelques années en échange de la promesse d'immortalité. Les chances de survivre à la morsure, très faibles, sont presque nulles pour les femmes et seule une reine peut créer de nouveaux vampires. Les mâles ne peuvent s'éloigner que de quelques centaines de mètres de la ruche et la reine, assignée à résidence, apparaît non comme une Lady Alabaster indolente et placide, mais comme une araignée dans sa toile,¹⁰⁹ manipulant la politique des humains et des créatures surnaturelles. Les analogies avec les insectes se poursuivent avec les vampires mâles indépendants¹¹⁰ et l'organisation des loups-garous.¹¹¹ Tout comme l'Alpha, la reine a recours à un type de reproduction non-sexuée (par échange de sang) pour perpétuer son espèce qui la détache du cliché de la reine-mère – sa deuxième paire de crocs est appelée « makers ». Elle est un Créateur, pas une esclave de la maternité.

En sociologie, le terme « queen bee » fait référence à la personnalité dominante d'une clique de filles (Felicity chez Libba Bray, par exemple) et aussi, dans un contexte professionnel, à une femme ayant obtenu une position d'autorité qui considère toute autre employée comme une rivale et n'aide que la carrière de ses collègues masculins. Il ne peut y avoir qu'une reine pour des centaines d'ouvrières : l'idée qu'il faut écraser les autres femmes pour arriver au sommet est une vision déformée de l'organisation d'une vraie ruche, où il n'y a pas de compétition sexuelle, simplement une répartition des tâches. Chez Carriger, toutes les vampires femelles sont des reines, essentielles à la survie de l'espèce. Les khepri de China Miéville offrent un autre exemple de race insectoïde dominé par les femelles : à tête de scarabée mais

¹⁰⁸ Également un clin d'oeil au « Drones Club » de P.G. Wodehouse, lieu fictionnel où se réunissent les parasites des classes supérieures et qui figure dans au moins vingt-et-une nouvelles différentes. L'admiration que Carriger voue à Wodehouse transparait souvent dans son usage de l'humour.

¹⁰⁹ Carriger lui attribue même la coutume victorienne de séparation des sexes après le repas, inversant le rapport de pouvoir : « Lady Maccon had never much supported the vampire-derived tradition of after-dinner gender segregation. After all, what had begun as an honor the hive queen's superiority and need for privacy now felt like a belittling of the feminine ability of imbibe quality alcohol » (Carriger, Gail. *Changeless*. New York: Orbit Books, 2009. p.234).

¹¹⁰ Les rares mâles qui parviennent à se détacher de leur ruche pour vivre de façon indépendante sont appelés « rove » en référence au fait qu'ils « errent » hors de leur foyer naturel mais aussi à une famille de coléoptère (*Staphylinidae* ou « rove beetles »). Il arrive que certains scarabées se fassent « adopter » par des fourmilières, comme une sorte d'animal de compagnie auquel les ouvrières donneront parfois un peu de nourriture.

¹¹¹ L'équivalent des faux-bourçons dans une meute sont les *clavigers* : « gardiens des clés » en latin (ils sont surtout chargés d'enfermer les loups-garous dans des cages à la pleine lune) et également une espèce de coléoptère. À noter que malgré l'extrême rareté de louves-garoues et surtout d'Alphas femelles, l'organisation très militaire des loups-garous prend un coup à son orgueil mâle par l'association avec les phases de la lune. Gail Carriger a d'ailleurs admis que leur humeur épouvantable à l'approche de la pleine lune est un type de syndrome prémenstruel.

corps humain, elles forment une société matriarcale de bâtisseuses et d'artistes, organisée en communautés qui n'ont de « ruches » que le nom. Leur déesse principale (« Broodma ») fait référence aux femelles qui pondent des œufs mais il n'y a pas de compétition sexuelle : alors que les relations sexuelles entre elles (« body-sex ») sont pratiquées pour le plaisir, celles avec les mâles (« head-sex ») sont une épreuve nécessaire pour perpétuer l'espèce – une inversion intéressante de la vision victorienne de la sexualité dans la culture populaire.¹¹² Les mâles n'ont de valeur que pour la reproduction : ils ont l'apparence et l'intelligence de gros scarabées et sont méprisés par les femelles qui n'hésitent pas à les tuer en dehors de la saison des amours¹¹³ – comme les faux-bourdon et fourmis mâles, ils sont des parasites à peine tolérés par la structure sociale.

Kate Locke reprend à Carriger l'équilibre masculin/féminin entre loups-garous et vampires, qui ne sont que deux mutations d'un même fléau : les premiers ont à leur tête l'Alpha Vexation MacLaughlin, les deuxièmes, la reine Victoria. Les titres de la trilogie (*God Save the Queen*, *The Queen is Dead*, *Long Live the Queen*) jouent sur l'ambiguïté de l'article défini « the » et transforment la lutte politique entre Xandra et Victoria en une passation de pouvoir, celle-ci se jouant en réalité dans les deux sens.¹¹⁴ La protagoniste est la reine des gobelins parce que sa mutation constitue leur espoir de survie et il lui revient de conclure le dernier tome en annonçant, main dans la main avec son ennemie d'antan : « "I say..." I lifted the small, bloody hand that stuck to mine, "long live the Queen." ». ¹¹⁵ On note donc une mise en avant des passations de pouvoir féminines, qui ne sont pas la norme en fantasy. *Stardust* se conclut d'ailleurs sur une réécriture assez ironique des *topoi* du genre : alors qu'Una échappe aux machinations familiales à cause de la loi salique qui règne à Stormhold, elle monte finalement sur le trône après que ses frères se sont tous entretués, pour servir de régente à Tristran pendant cinq ans. Le règne de ce dernier, qui est la clé des différentes prophéties, se termine en queue de poisson : il est résumé en seulement deux pages à la fin du roman avant que sa mortalité ne

¹¹² D'après une légende populaire, Victoria aurait donné à l'une des ses filles le conseil suivant pour sa nuit de noces : « Close your eyes and think of England ». On note la dichotomie entre l'esprit et le corps, ce dernier n'étant perçu que comme un objet tourné vers un seul but : la reproduction.

¹¹³ Cette asymétrie cognitive entre les deux sexes est inversée chez les Anophelii, une race de moustiques géants : les mâles sont de grands intellectuels qui se nourrissent du nectar des fleurs, alors que les femelles sont des animaux voraces assoiffés de sang.

¹¹⁴ Celle de *The Parasol Protectorate* est plus traditionnelle : à la fin de *Timeless*, Matakara accepte d'essayer de faire une nouvelle reine avant d'être libérée de son immortalité. La vieille reine, qui était maintenue artificiellement en vie, ne peut pas mourir sans laisser d'héritière à moins de condamner toute la ruche d'Alexandrie.

¹¹⁵ Locke, Kate. *Long Live the Queen*. London: Orbit, 2013. loc.4007.

le rattrape. Après sa mort,¹¹⁶ Yvaine devient la Dame de Stormhold, aussi belle et éternelle que les étoiles ses sœurs. Les rois s'entretuent et meurent, les reines perdurent. L'inversion des rapports de pouvoir entre les genres est dans le même esprit que *The Mists of Avalon* : pour obtenir la bénédiction des prêtresses, un futur roi doit adopter le rôle du Dieu Cornu¹¹⁷, le consort de la Déesse-Mère. Morgane, qui reprend enfin le rôle de Dame d'Avalon à la toute fin du roman, ayant survécu à tous les hommes de sa famille, tire sa légitimité d'une source bien plus ancienne et puissante que la monarchie humaine : « And for the folk of the hills she is queen too, whoever may sit on the throne in the Roman fashion. For them, the king is he who dies yearly among the deer, but the queen is eternal ».¹¹⁸ Le peuple des collines fait référence aux fées, qui reconnaissent la sorcière comme une des leurs et ravivent une royauté plus ancienne et naturelle. Dans cette vision mystique du pouvoir, le trône est un objet sans importance, un symbole vidé de son pouvoir, imposé par l'envahisseur romain. Loin d'être une matrice destinée à concevoir un héritier (quitte à mourir en couches), la reine est une incarnation de la déesse éternelle et au lieu d'être le réceptacle d'un corps immortel politique, le roi est assimilé à un animal qu'on mène rituellement (« yearly ») au sacrifice.

Le Disque-monde, qui comprend plusieurs pays et plusieurs peuples, ne manque pas de rois. Les nains donnent même ce titre aux surveillants de mines (*dezna-knik*) mais ils élisent également un « Low King » qui règne sur toutes les tribus. Le lecteur des *Annales* voit ainsi émerger la figure de Rhys Rhysson, élu dans *The Fifth Elephant*, roi très progressiste par rapport à la guerre avec les trolls et les questions de genre, qui donne sa bénédiction au port de vêtements féminins. En effet, le sexe d'un(e) nain(e) est tabou pour tout le monde sauf l'intéressé(e) : tous utilisent des vêtements et pronoms masculins par défaut, portent la barbe et sont extrêmement pudiques. Pratchett emprunte l'idée à une allusion obscure chez Tolkien et comme à son habitude, la pousse vers un extrême à la fois absurde et politiquement intéressant en combinant la question du sexisme et de l'homophobie. Lorsque Cheery Littlebottom milite pour le droit de porter des talons et du maquillage, le lecteur a l'impression de voir une des fameuses plaisanteries récurrentes de Pratchett se transformer en véritable réflexion politique :

¹¹⁶ Le film donne aux couples des *happy ends* différents : après avoir régné pendant de longues années, Tristan et Yvaine allument ensemble la dernière bougie de Babylone et disparaissent – probablement vers les étoiles. Lors de leur mariage, Una apparaît aux côtés de Dunstan, resté seul toutes ces années, ce qui n'est absolument pas le cas dans le roman : lui s'est marié peu de temps après la conception de Tristan et a eu une fille, et elle ne semble pas lui vouer plus qu'un souvenir ému. L'adaptation effectue ces changements pour renforcer le côté romantique mais il n'empêche qu'en conséquence, aucune femme seule ne monte sur le trône de Stormhold à l'écran.

¹¹⁷ Figure mythologique et néo-païenne du principe masculin, assimilée à un grand nombre de dieux au cours des siècles.

¹¹⁸ Zimmer Bradley, Marion. *The Mists of Avalon*. London: Penguin Books, 1993. p.684.

l'introduction des pronoms « she » et « her » dans la langue des nains résonne ainsi avec le combat des personnes transgenres. *Raising Steam* conclut cet arc narratif avec éclat : Rhys Rhysson sort du placard, annonçant être une naine (enceinte de surcroît) qui règnera à partir de ce moment en tant que reine Blodwen – le droit d'adopter un prénom reflétant leur véritable genre et non celui que la société leur a assigné par défaut, est aussi un fondamental de la lutte LGBT+.

Dans la sphère politique, la recherche d'un pouvoir royal légitime et « naturel », fondé sur le lien fondamental entre souverain(e) et terre, semble privilégier les reines sans pour autant objectifier la reine-mère et en ce sens, notre corpus montre une conception du genre critique vis-à-vis des lieux communs de la fantasy. Le royaume, assimilé à une ruche¹¹⁹, relève autant de la sphère privée que publique. Les pouvoirs masculin et féminin, historique et mythique, temporel et spirituel s'opposent à travers les avatars de Victoria et Arthur et malgré les différentes approches des auteurs, une tendance se dégage. La monarchie se situe là où le pouvoir perdure : pas auprès des rois légendaires sans cesse sacrifiés et réincarnés mais dans l'immuabilité de la reine et en l'occurrence, de la reine Victoria. Les réécritures du modèle historique (devenu matière à légende), qu'elles soient irrévérencieuses ou panégyriques, ne font qu'enraciner plus profondément son caractère d'emblème du XIX^e siècle. On peut néanmoins s'interroger sur l'impact de ce modèle sur les niveaux les plus bas de la ruche.¹²⁰ D'après la théorie de la *queen bee*, la position d'autorité d'une femme vient au prix de l'oppression de centaines d'ouvrières, et force est d'admettre que si Victoria n'est pas une figure néo-conservatrice dans le corpus, elle n'est pas marxiste pour autant. En étirant un peu la comparaison pour rapprocher le système de classes de la distinction entre protagonistes et personnages secondaires dans un roman, il devient clair que les réécritures d'Austen étudiées dans notre sous-chapitre « *Becoming Jane* » perpétuent les choix par défaut de leur modèle : toutes les héroïnes sont blanches et issues de la *gentry*. Tout se passe comme si les

¹¹⁹ L'intrigue centrale de *Heartless* repose sur un quiproquo : ayant entendu dire de la part d'un *poltergeist* qu'une tentative d'assassinat contre la reine se fomentait, Alexia fait le rapprochement avec la trahison passée de la meute de Kingair et reste persuadée presque jusqu'à la fin que « la » reine ne peut être que Victoria. En vérité, il s'agit de la reine vampire de Westminster, Comtesse Nanasydy.

¹²⁰ « Those critics might ask: why should we wish to recover exceptional women, women who signify and uphold a dominant, unequal, and unjust realm of power and way of thought? Why Queen Victoria ? » (Langbauer, *op.cit.*, p.212).

domestiques¹²¹ et les femmes de couleur¹²² faisaient partie d'une espèce à part, pour ne pas même parler des réelles ouvrières ou des figures féminines marginales et monstrueuses, les folles dans le grenier.¹²³ Les auteur(e)s obéissent à une économie narrative, au sens propre comme figuré. On touche ici à des préoccupations des paralittératures et de la YA qui dépassent largement la fantasy néo-victorienne. Pour compléter ce chapitre, il convient à présent d'aborder un dernier « passage obligé » sur le chemin du personnage féminin (néo-)victorien, qui mène du mariage à la maternité et se voit passer sous ellipse dans le roman sentimental prototypique : la sexualité, avec toutes les normes et les frontières qu'elle véhicule.

III – *Queer and Queerer* : ¹²⁴ sexualités des marges

[T]hese challenging tendencies, we want to prove, are only postures of indignation [...]. Indeed, the emphasis on the ill-treatment of women, homosexuals or the lower classes is not at all shocking or seditious *today*, on the contrary, it is precisely what the general public wants to read. So in fact the retro-Victorian novels reproduced what the Victorian novel had conceived for its immensely wide readership, that is, an aesthetic of the politically correct.¹²⁵

In the arts, this hegemony results in the indispensable representation of the margins, the periphery, the ex-centric – the ideal protagonist of a work of fiction being a destitute, handicapped, black, female homosexual.¹²⁶

Comme le souligne Gutleben, le subversif a rejoint le conventionnel en littérature blanche – mais les paralittératures évoluent dans une sphère radicalement différente. Le « grand public » qui la consomme n'a pas les mêmes attentes. Le succès des campagnes de financement

¹²¹ De façon général, les domestiques sont assez invisibles dans le corpus, reprenant les conventions des romans d'Austen. La seule à s'élever en société se trouve dans la trilogie de Cassandra Clare : grâce à son aptitude au combat, Sophie est jugée digne de boire de la Coupe Mortelle pour devenir une Chasseuse de Démon. C'est seulement après qu'elle peut épouser Gideon Lightwood. Sans ce ressort merveilleux, la différence de classe entre eux aurait été trop grande.

¹²² *Of Noble Family* fait exception, venant radicalement perturber la barrière des classes et de la race (voir le chapitre 3).

¹²³ Voir chapitre 5, III, 1.

¹²⁴ Titre d'un podcast militant LGBT+, en référence bien sûr au « curiously and curiously » d'Alice chez Lewis Carroll. Le terme « queer », à l'origine un synonyme pour « étrange », « peu commun », « bizarre », est utilisé comme une insulte homophobe au cours du XIX^e et du XX^e siècle. Le terme est réapproprié par la communauté LGBT+ dans les années 1980 comme un badge d'honneur et regroupe les différentes orientations qui se détachent du modèle cisgenre et/ou hétéronormatif. Il peut s'employer en français et véhicule tout un bagage théorique de réécriture de la norme, comme le montre Georges Letissier dans son chapitre sur les familles *queer* : « As for 'queering', it is a fluid concept challenging classification, just as Waters's neo-Victorian fictions defy attempts to categorise them [...]. Ethno-methodological and feminist scholarships have applied the notion of 'queering' to debunk the myth of the nuclear family [...]. Thus the queer family reconfigures the traditional family by positing that domesticity is not a 'given', but instead produced through discourse or repetitive performance » (Letissier, Georges. « More Than Kith and Less Than Kin: Queering the Family in Sarah Waters's Neo-Victorian Fictions ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics*. Amsterdam: Rodopi, 2011. p.365-366).

¹²⁵ Gutleben, *Nostalgic Postmodernism*, *op.cit.*, p.11-12 ; italiques originales.

¹²⁶ *Ibid.*, p.167-168.

participatif lancées par le magazine *Lightspeed* dans les dernières années, qui a permis de mettre en avant des fictions et essais théoriques avec des personnages/auteurs racisés et/ou LGBTQ+, prouve aussi que ces approches sont loin d'être la norme. Au XXI^e siècle, le protagoniste par défaut d'un roman/film de SF ou de fantasy est encore un homme blanc, éduqué, cisgenre et hétérosexuel. En littérature de genre, donner la parole aux marges reste un acte subversif et inversement, étouffer les voix minoritaires relève d'un positionnement néo-conservateur. Nous reviendrons sur la place des personnages de couleur et des personnages issus des classes travailleuses dans des chapitres ultérieurs et *a priori*, aucun personnage handicapé n'apparaît dans le corpus. En revanche, les personnages homosexuels, quoique minoritaires, sont bel et bien présents, tout comme les images de la prostitution. Nous incluons les homosexuels et les filles de joie dans une même analyse dans la mesure où ils représentent des facettes de la sexualité marginal(isé)es à la fois absentes du canon littéraire et largement exploitées dans le roman néo-victorien. Qui plus est, la sexualité non-hétéronormée ou pratiquée en dehors des liens du mariage est justement à l'exact opposé des valeurs « victoriennes » revendiquées par Thatcher. Quelle place y a-t-il pour les sexualités des marges au sein de la fantasy néo-victorienne et quels rapports de pouvoir leurs représentations mettent-elles au jour ?

1) La lesbienne anachronique : écrire une histoire hors-normes

Beaucoup de phrases, pensées et actions apocryphes ont été attribuées à Victoria, comme par exemple l'idée qu'elle aurait refusé de signer la loi contre l'homosexualité de 1885 jusqu'à ce que les femmes en soient exclues, parce qu'elle ne croyait tout simplement pas à l'existence du lesbianisme.¹²⁷ En réalité, l'anecdote a probablement été inventée dans les années 1970. En revanche, il est vrai que l'homosexualité, en particulier féminine, est souvent effacée de notre vision du XIX^e siècle par le biais du canon littéraire et les romans militants de Sarah Waters, en se concentrant sur le désir homosexuel féminin, visent à rectifier ce tort au sein de la sphère néo-victorienne mimétique.¹²⁸ Plusieurs auteurs emblématiques instrumentalisent au contraire le lesbianisme en en faisant un passage obligé, un jeu et non une identité sexuelle légitime :

¹²⁷ « One of my professors once told me that the last official act of the British monarchy was when Queen Victoria refused to sign a law that made same-sex acts illegal. It would have made me think more highly of her, except the reason she objected was because she didn't believe women would do anything like that. Parliament rewrote the law so it was specific to men, and she signed it. A tribute to enlightenment, Queen Victoria was not » (Briggs, Patricia. *Moon Called*. New York: Ace Books, 2006. loc.2070).

¹²⁸ « Simon Joyce asserts something similar, describing Waters' writing as "insisting on a continuum of same-sex desire" through history » (Joyce, Simon, cité dans Kohlke, Marie-Luise and Gutleben, Christian. « Introducing Neo-Victorian Family Matters ». Kohlke and Gutleben (eds.), *Neo-Victorian Families*, op.cit., p.16).

Just as readers of *The French Lieutenant's Woman* are chastised for inappropriate and anachronistic suspicions about Sarah only to be reminded of them later on, so too Byatt allows but refuses to dwell on the possibility that Christabel and Blanche's relationship is sexual. Jenkyn's judgement "that is as it should be" is true to *Possession's* prevailing temper and tone. As Judith Buxton points out, "*Possession* is hardly a subversive text; indeed its ideology is a heterosexual, humanist one" [...] [L]esbianism is not simply left out of this text, but is raised as a possibility to be explicitly rejected.¹²⁹

L'ironie postmoderne de Fowles rend plus difficile de juger les allusions à la sexualité de Sarah mais la conclusion hétéronormée de *Possession*, où les trois féministes qui ont eu des aventures lesbiennes sont en couple avec des hommes, est une bonne illustration de néo-conservatisme.¹³⁰ Dans notre corpus, deux auteures semblent cataloguer l'homosexualité au XIX^e siècle comme un anachronisme par son élision pure et simple : Cassandra Clare et Mercedes Lackey. Après avoir montré une variation non-hétéronormée sur le triangle amoureux dans la série située au XXI^e siècle, Clare retombe dans les clichés dans sa trilogie *prequel*.¹³¹ Le pays éponyme de la saga *Valdemar* est fondé sur la tolérance de toutes les religions et tous les modes de vies, dont la sexualité, et la présence de couples homosexuels parmi les personnages primaires et secondaires est suffisamment inhabituelle en fantasy pour que Lackey soit justement connue comme une auteure « gay-friendly ». ¹³² En revanche, dans *Elemental Mages*, tous les personnages sont rigoureusement cisgenres et hétérosexuels. Là où l'absence de personnages homosexuels chez Wrede et Stevermer ou Kowal est simplement une absence, chez Lackey, cela ressemble à un effacement, comme si le patron du conte, qui renvoie à un passé indéterminé, servait de prétexte pour rester dans l'hétéronormativité. C'est donc l'exact opposé de la « transposition rétrospective » des débats actuels sur le mariage et la filiation que permet le dispositif de réécriture néo-victorienne :

¹²⁹ Fletcher, Lisa. « Historical Romance, Gender et Heterosexuality: John Fowles's *The French Lieutenant's Woman* and A.S. Byatt's *Possession* » in *Journal of Interdisciplinary Gender Studies* 7:1 & 2 (November 2003). p.37-38. < <https://core.ac.uk/download/files/455/12176501.pdf>>. Consulté le 02/07/2016.

¹³⁰ « With Roland's last line, "I'll take care of you, Maud" [...] he assumes the typical male role of protector within their conventional coupledness, while Maud gives us up her homosexual flirtations, apparently finding her destined fulfilment in a traditional heterosexual relationship. Still more surprisingly, Leonora Stern, the confirmed lesbian, and James Blackadder, the confirmed bachelor, relinquish their nonconformity and likewise join the ranks of heteronormative couples. The failure of non-orthodox sexual experiences and the narrative resolution through heterosexual romance betray the novel's conservative structure and its apparent advocacy of the traditional family unit » (Kohlke and Gutleben, « Introducing Neo-Victorian Family Matters », *op.cit.*, p.9).

¹³¹ Dans *The Mortal Instruments*, la série originale mettant en scène des Chasseurs de Démons, Alec Lightwood est secrètement amoureux de son *parabatai* (frère d'armes) Jace Morgenstern – sentiments non réciproques et rigoureusement interdits par les règles. La présence d'un personnage homosexuel secondaire est suffisamment inhabituelle en littérature fantasy pour adolescents pour être remarqué. Dans *The Infernal Devices*, les *parabatai* Jem et Will ont un lien très fort mais entièrement platonique, puisqu'ils se disputent l'amour de Tessa.

¹³² Carolyn. « Top Ten Fantasy Novels That Have Gay People in Them ». *Autostraddle*. 16 September 2011. <<http://www.autostraddle.com/top-ten-fantasy-novels-that-happen-to-have-gay-people-in-them-authors-110616/>>. Consulté le 02/07/2016.

[T]he Victorian setting seems intended to grant such elective families historical precedent, and hence implicit sanction, even before their full legal and socio-cultural acceptance. Fictional representations in this case assert the ‘naturalness’ and ‘rightness’ of such alternative family configurations across and through time, thereby supporting the non-normative equal rights agenda and underlining the neo-Victorian’s ethical as well as political import. To become possible something must first be imagined to be possible, and literature provides one of the avenues for such an imagining-into-existence and re-alignment in the social consensus.¹³³

Dans notre corpus, la fantasy, qui semble répondre parfaitement à ce principe (« imagining-into-existence »), elle qui fait exister dragons et royaumes par l’imagination, apparaît pourtant largement limitée dans son imaginaire du genre et de la sexualité. En tant que l’un des trois focalisateurs de *The Lockwell Sisters*, Eldyn Garritt est un personnage complexe et nuancé : la découverte de sa sexualité et de son amour pour Dercy sont explorées autant en profondeur que ses ambitions spirituelles et professionnelles. Avec Miéville, Beckett est d’ailleurs le seul auteur du corpus à avoir un protagoniste homosexuel et Cutter n’apparaît que dans le troisième tome. L’homosexualité est traitée comme une profession et une contre-culture : bien que tous les homosexuels ne soient pas des illusionnistes, tous les illusionnistes sont homosexuels. Le monde du théâtre, où tous les rôles sont joués par des hommes, comme à la période élisabéthaine, amène à redéfinir la masculinité. Dans le troisième tome, Ivy et Eldyn découvrent que tous les illusionnistes sont des fils de sorcières et que la maladie qui découle d’un usage trop poussé de leur magie peut être soignée par la proximité avec le Wyrddwood. D’après les règles de ce monde, l’homosexualité est donc naturelle et non contre-nature comme l’affirme leur Église, et ce n’est pas un choix mais une nécessité biologique : pour empêcher les magiciens de se réincarner indéfiniment dans leur descendance, le corps des sorcières a évolué pour avorter tout fœtus qui pourrait être ou engendrer un magicien. Seuls les filles et les homosexuels peuvent être portés à terme. On retrouve ici un essentialisme typique de la fantasy qui, quoiqu’ostensiblement positif dans ce cas précis, est problématique. Il n’y a *a priori* pas de marge de manœuvre pour la bisexualité et l’homosexualité féminine est tout simplement éludée – à nouveau, c’est parce que l’auteur a su représenter une sexualité non-hétéronormée par ailleurs que cette absence du lesbianisme ressemble à un effacement. La représentation de l’identité (sexuelle) dans toutes ses nuances est importante, même en fantasy, surtout en fantasy, et l’incapacité de Beckett à penser en dehors des catégories binaires dessert son propos qui, s’il n’est pas volontairement homophobe, est problématique. En revanche, l’absence d’homosexualité masculine n’est pas un problème chez Libba Bray parce que la narration est construite autour d’un groupe de filles ; lorsque Felicity révèle enfin ses sentiments pour Pippa,

¹³³ Kohle and Gutleben, « Introducing Neo-Victorian Family Matters », *op.cit.*, p.16.

la réaction de Gemma¹³⁴ s'inscrit dans une solidarité féminine avec « le continuum historique de désir homosexuel », comme le dit Joyce : l'image des deux filles se tenant la main est militante, surtout en YA.

2) Les lois anti-sodomie et le placard surnaturel

Si plusieurs œuvres passent simplement l'homosexualité sous silence, quelques auteurs la « normalisent » en aparté par l'intermédiaire d'un couple stable de personnages mineurs : Joffy Next et Miles (Fforde), Tsukiko et Hinata (Morgenstern) et même Miss Pickings et sa compagne anonyme (Pratchett).¹³⁵ À chaque fois, le cadre spatio-temporel est suffisamment détaché du XIX^e siècle pour présupposer une norme sociale différente, où l'homosexualité ne fait pas de vagues ; un parti pris qui est déjà progressiste dans les littératures de l'imaginaire. Chez Locke, les fiançailles d'Avery Vardan avec Emma Stanfield sont saluées avec joie par les deux familles : le mariage homosexuel est apparemment un des éléments de la modernité auxquels la reine Victoria a dû céder, malgré son attachement aux traditions. Cette Angleterre uchronique n'est cependant pas aussi progressiste en matière de genre : la *drag queen* flamboyante Penny Dreadful, née Takeshi, qui est une amie proche de Xandra, a été déshéritée par son père à cause de son mode de vie.¹³⁶

Penny, qui se définit comme *gender fluid*,¹³⁷ est le seul personnage non-cisgenre du corpus,¹³⁸ mais Miéville utilise le concept de l'inversion sexuelle,¹³⁹ élaboré par des sexologues au XIX^e siècle, pour désigner l'homosexualité. Cutter est un « invers », crime passible de Recréation sous le régime totalitaire de la Nouvelle-Crobuzon, et doit se méfier de la milice quand il cherche de la compagnie :

¹³⁴ « “I can see it in your eyes, Gemma. Go on—say it. I’m a degenerate, then. My affections are unnatural. [...] [N]ow you know, and you despise me.”/ Do I? No. What I feel is confused. I have questions I do not yet know how to ask: Has she always been this way? Does she feel this same affection for me? I have undressed before her. She has seen me. And I have seen her, have noted her beauty. Do I harbor these secret feelings for Felicity? Am I just as she is? How would I know if I were? [...] I lie down beside her. She takes my fingers in her moist palm. She holds and I do not break away, and that is something after all. We lie there, tethered to each other by the fragile promise of our fingers while the night grows bolder » (Bray, *The Sweet Far Thing*, *op.cit.*, p.667-668).

¹³⁵ Pratchett, *Snuff*, *op.cit.* p.154.

¹³⁶ « [E]ven in those enlightened day, there were those who didn’t take well to girls trapped in boys’ bodies, or vice versa » (Locke, Kate. *The Queen is Dead*. London: Hachette Digital, 2013. p.51).

¹³⁷ « I like me as I am. I can be a girl or a boy – the best of both worlds » (*Ibid.*, p.82).

¹³⁸ Francis, protagoniste de « La Reine d’Enfer » de Kathe Koja dans *Queen Victoria’s Books of Spells*, s’épanouit dans son rôle féminin sur les planches mais ne désire à aucun moment devenir une fille et finit par rejeter complètement le surnom que lui a attribué son proxénète, « Pearlie ». À cause de la Recréation, la trilogie de Miéville comprend plusieurs personnages physiquement transgenres, mais jamais par choix.

¹³⁹ Un homosexuel était considéré comme une femme dans un corps d’homme, la sexualité n’étant alors pas distincte du genre.

Those he chose could never be too handsome: who knew if there were militiamen on honey-trap duty offering a stint for Gross Depravity to any who approached them, or if their squad outside might indulge in an ad hoc punishment of beating and rape.¹⁴⁰

Au détour d'une phrase et avec un peu de didactisme honteux (« who knew if... »), Miéville fait transparaître une période sombre dans l'histoire de l'homosexualité : « Gross Depravity » fait directement référence à la section 11 de la loi de 1885, dite « Labouchere Amendment », qui condamne les contacts sexuels sans pénétration entre hommes, désignés comme « gross indecency ».¹⁴¹ Dans le scénario hypothétique construit par Cutter, tout bel homme est un appât potentiel, « honey-trap duty », terme parfois employé pour désigner un scénario de séduction visant à faire chanter la victime avec des preuves. La réalité sordide du chantage et l'extrême violence imaginée par Miéville, qui va jusqu'au viol punitif, construisent un humour noir très grinçant, renforcé par l'insertion incongrue de la locution latine légale « ad hoc » au sein de l'antithèse entre le verbe « to indulge » et le complément « a punishment of beating and rape ». L'horreur n'est que renforcée par la conscience que la scène décrite peut encore se passer de nos jours en Occident ou ailleurs, et souvent avec l'appui de la loi. Ce climat dangereux se traduit, chez Cutter, en homophobie internalisée.¹⁴² Étrangement, alors que la menace de la milice chez Miéville et les meurtres d'illusionnistes commis en secret par l'Église chez Beckett mettent en fiction une réalité historique sociétale et légale, l'exécution sommaire des clients de maisons closes par empalement dans *Anno Dracula* est attribuée uniquement aux « préjugés étranges » homophobes du Comte.¹⁴³ Victoria, qui est autant la victime de Dracula que le reste de ses sujets, se voit ainsi curieusement absoute de responsabilité pour les lois anti-sodomie de son règne, ici mises sur le compte d'une phallocratie agressive et extrême.

À l'inverse, Gail Carriger place dans une position de pouvoir Lord Akeldama, figure solaire qui évoque Wilde dans sa tendance à traiter la mode comme une affaire d'État et toutes les affaires d'État comme son terrain de jeu. Le vampire, allié de trois générations d'héroïnes à forte tête, cache un esprit acéré sous sa personnalité flamboyante. Entouré d'une nuée de jeunes

¹⁴⁰ Miéville, China. *The Iron Council*. London: Pan Books, 2011. p.139-140.

¹⁴¹ À cette époque, la sodomie est un crime à part, qui n'est plus passible de mort depuis l'abolition, en 1861, du *Buggery Act* de 1533, mais qui condamne à l'emprisonnement à perpétuité.

¹⁴² « Cutter despised the dollyboys in their petticoats and painted faces, the aesthete inverts draped in flowers in the Salacus Fields nights. He would scowl and walk the canal-sides of Sangwine past the she-men whores to whom he did not speak » (*Ibid.*, p.139).

¹⁴³ « Vardalek shrugged, endeavouring to retain his dignity. Kostaki had known the vampire since the 1600s [...]. Vardalek's preference for boys did not strike him as anything to fuss about, but Prince Dracula had strange prejudices » (Newman, Kim. *Anno Dracula*. London: Titan Books, 2015. p.126).

et beaux *drones* qui ne s'intéressent pas aux femmes, il mène sa propre ruche.¹⁴⁴ Au sein du corpus, Gail Carriger a de loin le plus grand nombre de personnages *queer* et même si elle flirte avec les stéréotypes et confond souvent genre et sexualité,¹⁴⁵ la variété d'orientations sexuelles (homosexuels, bisexuels, pansexuels) et le traitement nuancé des relations amoureuses¹⁴⁶ est considérable pour de la fantasy. Sa société victorienne semble ouverte d'esprit en matière de sexualité non-hétéronormée mais comme cette version uchronique du XIX^e ne s'éloigne pas de son modèle au point de *parler* ouvertement de sexualité, cette tolérance n'est ni explicite, ni explicitée. Tous les personnages *queer* étant surnaturels et/ou étrangers,¹⁴⁷ ils évoluent même au-delà des marges de la société. Les vampires et loups-garous sont des espèces à part, organisées dans leurs propres microcosmes, qui se reproduisent par métamorphose : leur sexualité est réellement une affaire privée, qui ne regarde ni la loi, ni la couronne.

Dans l'Histoire réécrite par Carriger, les êtres surnaturels ont révélé leur existence aux humains à la Renaissance, une époque qu'eux-mêmes appellent « the Age of Enlightenment ». Sous Victoria, les loups-garous sont tenus pour responsables de la puissance militaire et coloniale de la Grande-Bretagne, les vampires, de son avancée scientifique et son étiquette raffinée. En échange, le monde diurne des mortels fait de son mieux pour accommoder les idiosyncrasies de leurs protecteurs immortels. Les Européens et les Américains, qui voient encore les loups-garous et les vampires comme des monstres, sont considérés comme ignorants et étroits d'esprit. Dans *The Parasol Protectorate*, le politiquement correct est presque une religion et il n'y a pas de plus grand crime que le manque de tact : « “Undead” was not a word one used openly in polite society. The werewolves, vampires, and even newly minted ghosts found it understandably distasteful to be referred to as such. [...] It was, simply put, vulgar ». ¹⁴⁸ Le vampire est une image privilégiée de la sexualité transgressive¹⁴⁹ depuis le XIX^e siècle et

¹⁴⁴ Bien que plus mobile qu'une reine vampire en tant que *rove*, Lord Akeldama a néanmoins les mêmes instincts territoriaux : se sentant menacé par le kidnapping de son favori Biffy, il « essaime » dans le tome 2.

¹⁴⁵ Lord Akeldama, tatillon et flamboyant, et Mme Lefoux, qui s'habille à la pointe de la mode (masculine), incarnent des stéréotypes homosexuels. Rappelons à nouveau que cette confusion entre identité genrée (ici matérialisée par les vêtements) et identité sexuelle reflète les théories du XIX^e siècle.

¹⁴⁶ À noter néanmoins que les amours non-hétérosexuelles sont soit à sens unique (Mme Lefoux et Alexia), soit vouées à une fin tragique : Angélique et Mme Lefoux, Lord Akeldama et Biffy, Lyall et Alessandro Tarabotti. Biffy et Lyall n'ont droit qu'à quelques semaines d'idylle avant d'être séparés pour plusieurs décennies, même s'ils devraient être réunis lorsque Lord Maccon renoncera à son rôle d'Alpha. Il reste également à voir comment le flirt entre Tasherit et Primrose évoluera dans les tomes suivants du *Custard Protocol*.

¹⁴⁷ Un vampire et ses drones, un loup-garou, une lionne-garou égyptienne, un préternaturel italien et deux françaises (humaines).

¹⁴⁸ Carriger, Gail. *Blameless*. New York: Orbit Books, 2010. p.157.

¹⁴⁹ Voir le Comte chez Stoker, qui brouille la frontière des genres en donnant à boire son sang à Mina, ainsi que le lesbianisme vampirique dans *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu et *Christabel* (1800) de Coleridge.

l'hypotexte reliant monstruosité et homosexualité a une longue tradition critique.¹⁵⁰ La division entre le versant mortel et immortel de la société est liée à l'opposition entre le jour et la nuit chez Carriger : B.U.R., par exemple, comprend des agents humains (« daylight agents ») et surnaturels, dont certains ont un statut spécial qui les autorise à tirer avec des balles d'argent : « sundowner ». En se révélant au grand jour, les « créatures de la nuit » sont sorties métaphoriquement du placard et Carriger utilise régulièrement le vocabulaire surnaturel pour formuler (et perturber) les rôles genrés et sexuels.¹⁵¹ Son style pseudo-victorien, saturé d'ellipses, euphémismes et codes, aborde toujours la question de la norme sexuelle de biais ; nous ne saurions dire si ces silences permettent d'inscrire, en négatif, une histoire hors-norme, ou au contraire de l'effacer à force de circonvolutions.

Même si plusieurs auteurs semblent désireux de faire entendre des voix *queer*, le destin des personnages non-hétérosexuels reste ambigu. Illégale ou invisible en public mais souvent tolérée en privé, l'homosexualité dans la société (néo-)victorienne des romans de fantasy brouille à nouveau la frontière entre ces deux sphères, mais l'associer systématiquement avec le surnaturel, même pour la défendre contre les lois qui la criminalisent comme contre-nature, revient à la marginaliser encore davantage.

3) Femmes déchues, filles perdues et filles de joie : une sexualité transgressive

C'est donc vers une autre forme transgressive de la sexualité que nous tournons notre regard : l'homosexualité est souvent écartée par son essentialisme, en revanche le plus vieux métier du monde semble être un facteur de mobilité sociale. Rares sont bien sûr celles qui échappent complètement au trottoir : même Emma Bannon est hantée par son enfance misérable dans l'East End et le destin qui aurait été le sien si son talent magique ne lui avait pas permis de s'élever hors du caniveau.¹⁵² Le snobisme professionnel¹⁵³ de Sybil Gerard, sincère sur le

¹⁵⁰ Benschhoff, Harry M. *Monsters in the closet: Homosexuality and the Horror Film*. University of Manchester Press, 1997.

¹⁵¹ Derrière sa hiérarchie militaire, une meute de loups-garous est structurée comme une famille bi-parentale autour du duo Alpha-Beta. Sous feu Lord Woolsey, la famille était dysfonctionnelle et Lyall, qui portait les marques de la folie de son Alpha parce qu'il tentait d'en protéger les autres, avait les mêmes réactions qu'une femme battue (Carriger, Gail. *Heartless*. New York: Orbit Books, 2011. p.219-220). Par ailleurs, lorsque Lord Maccon tente de convaincre sa femme que Biffy et Lyall ne fonctionneraient pas comme couple, il a recours à un euphémisme pour faire référence au rôle « passif » dans une relation homosexuelle : « They are both, uh, too much the Beta, if you take my meaning » (*Ibid.*, p.232).

¹⁵² Pour des raisons évidentes, nous réservons les meurtres de 'Silver Knife' à Whitechapel dans *Anno Dracula* et la descente aux enfers d'Emma dans *The Ripper Affair* de Saintcrow pour le troisième sous-chapitre du chapitre 4, « Jack et la psychogéographie ».

¹⁵³ « You know I only go with gentlemen. [...] You know I don't care for the Rad Lords. I spit on 'em, Mick » (Gibson, William and Bruce Sterling. *The Difference Engine*. London: Gollancz Books, 2010. p.9).

plan politique, se transforme en simple racolage¹⁵⁴ dans la bouche de sa collègue Hetty. La transgression ne dépend pas du degré de sordide ou de cynisme mais du moment où les romans s'intéressent plus aux destins individuels de prostituées qu'à la prostitution en tant qu'industrie. Sous le gouvernement totalitaire de la Nouvelle-Crobuzon, le Quartier Rouge abrite les maisons closes où les corps des prostitué(e)s ont été Recréé pour satisfaire les désirs tabous des clients. Alors que des aperçus de cette galerie sadienne des horreurs se succèdent au passage des portes entrouvertes,¹⁵⁵ le regard dégoûté et lubrique du focalisateur met le lecteur dans une position de voyeur, prisonnier d'une esthétique raffinée de la perversion : « It was like a nightmare garden. Each room contained some unique flesh-flower, blossom of torture ». ¹⁵⁶ L'oxymore « nightmare garden » détourne l'image traditionnelle du jardin comme le lieu de l'innocence originelle et tout le champ lexical des fleurs est subverti pour exprimer non pas la vie mais la mort : alors même que le charme, pour le client, repose sur la dimension exclusive, spécialisée, « unique » du corps modelé pour satisfaire ses désirs, l'unique se construit en sacrifiant le respect de l'individu, de son intégrité et son nom. Le lecteur, complice malgré lui, est pris au piège par la poésie étrange des métaphores oxymoriques créées par Miéville, « blossom of torture », « flesh-flower » – cette dernière expression exprimant avec le plus d'impact, par l'allitération en [fl] et la structure de nom composé, le charme littéraire que constitue l'alliance des opposés.

Miéville, provocateur et excessif, sacrifie parfois l'émotion à l'esthétique et cette débauche de chair est trop impersonnelle pour faire réellement appel à l'empathie, tout comme l'aperçu du trafic sexuel donné dans *The Fire Rose* (pour bien rappeler au lecteur que Paul du Mond est mauvais) : le sordide et le mélodrame manquent d'impact. L'histoire d'Adelaïde dans *The Tin Princess* de Pullman, dupée par la tenancière d'une maison close, n'a pas d'équivalent dans la fantasy néo-victorienne. Au contraire, les Madames apparaissent comme des figures d'autorité et de confiance, qui veillent à la sécurité de leurs filles et sont traitées avec courtoisie par les clients : Lady Meserole, Rosemary Palm, Madame Richelour,¹⁵⁷ Ann-Hari, Madame de

¹⁵⁴ « A fellow like you can get in bad trouble with the wrong sort of London girl. But you're safe as houses with Hetty Edwardes, for I only go with gentlemen, and I'm very discreet » (*Ibid.*, p.214).

¹⁵⁵ « David paced past naked bodies covered in breasts like plump scales; monstrous crablike torsos with nubile girlish legs at both ends; a woman who gazed at him with intelligent eyes above a second vulva, her mouth a vertical slit with moist labia, a meat-echo of the other vagina between her splayed legs. Two little boys gazing bewildered at the massive phalluses they sprouted. A hermaphrodite with many hands » (Miéville, China. *Perdido Street Station*. New York: Del Rey Books, 2003. p.297). L'énumération participe de la déshumanisation.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Elle gère un théâtre et non une maison close mais porte le titre et l'habillement d'une Madame. Lorsque Lily Lockwell décide de consacrer sa vie à la scène et de marcher dans ses pas, la déchéance sociale est évidente : « She

Mallet... L'établissement de celle-ci offre un refuge à Victoria la tritonne, tout comme à Lady 'Otto' Cornwall, qui peut embrasser son identité de « fille de Lesbos » en tant que cliente.¹⁵⁸ Pour la reine Victoria, c'est une école où elle perfectionne son éducation politique et charnelle. Kate Locke va encore plus loin en faisant de la maison des courtisanes un lieu élitiste et protégé.¹⁵⁹ Ces visions étrangement positives de la maison close, perçue comme un lieu de libération et non de claustration, ne penchent pas non plus vers le réalisme, mais elles s'inscrivent dans une vision idéaliste et politisée de la sexualité, qui permet aux femmes de transcender leur corps physique et social.

Dans *The Difference Engine*, « Sybil Jones », prostituée, est un alter ego qui permet à Sybil Gerard, fille du général Luddite, d'échapper aux anciens ennemis de son père. Son secret étant découvert par l'ambitieux Mick Radley dans les premières pages du roman, le lecteur peut s'attendre à ce que Sybil prenne sa revanche sur la vie en s'élevant en société par l'intermédiaire de leur relation, comme Sugar dans *The Crimson Petal and the White* (2002) de Michel Faber, mais le roman de Gibson et Sterling est tout sauf prévisible. L'ascension suggérée dans l'incipit¹⁶⁰ s'accomplit d'une façon détournée car Sybil fuit rapidement le récit (et l'Angleterre) avec les diamants et les cartes dérobées au Général Houston. Lorsqu'Oliphant la retrouve, bien plus tard, elle s'est réinventée en Sybil Tournachon, veuve, et son témoignage va faire chuter Charles Egremont, l'homme qui l'a séduite et a trahi son père. Mystérieuse et insaisissable, elle est plus que son statut de fille perdue, comme l'avait prédit Mick avec condescendance :

“And you're no whore, Sybil.”

“Dollymop, bobtail.” She looked at him sharply. “What else d'ye call me, then?”

“You're with Dandy Mick, now,” he said. He leaned his chair back, jabbing his gloved thumbs through the armholes of his waistcoat. “You're an *adventuress*.”¹⁶¹

was severed forever from a proper and respectable society, and she was already united with the theater, as surely as if her red dress had been a wedding gown » (Beckett, *The Master of Heathcrest Hall*, *op.cit.*, p.561). Néanmoins, c'est son choix et Ivy finit par l'accepter comme un facteur de changement. Ce faisant, Lily est la seule des trois sœurs à échapper au petit morceau d'ivoire – chez Austen, le théâtre est un lieu de débauche.

¹⁵⁸ Di Filippo, *op.cit.*, p.65.

¹⁵⁹ Les humaines qui peuvent espérer porter un enfant sang-mêlé à terme sont rares et précieuses et ont un statut social privilégié : « The contract between aristo and courtesan was considered a marriage of sorts, giving legitimacy to each halvie born under it » (Locke, *God Save the Queen*, *op.cit.*, p.224). Elles vivent et élèvent leurs enfants en commun, se soutenant lors des inévitables fausses couches. La maison des courtisanes est un foyer et Sayuri, mère de Val Vardan et matronne, est une Madame particulièrement élégante, sensible et charismatique.

¹⁶⁰ L'intrigue de *The Difference Engine* se déroule principalement en 1885 mais l'incipit s'ouvre sur une prolepse : une vue aérienne de Sybil en 1905 dans le jardin de sa villa à Cherbourg. La perspective, d'abord surplombante, s'inverse pour adopter le point de vue de Sybil, qui a le regard levé vers le dirigeable et l'ascension de celui-ci déclenche et accompagne le mouvement en arrière de la mémoire. C'est cette image d'élévation, inscrite dans le pacte de lecture, vers laquelle la narration tend.

¹⁶¹ Gibson and Sterling, *op.cit.*, p.19.

La dénégation (« you're no whore ») n'est pas une reconnaissance de l'humanité de Sybil indépendamment de sa profession mais simplement une marque d'arrogance de « Dandy Mick », qui ne saurait partager la couche d'une simple putain. Elle interprète d'ailleurs correctement son propos et énumère ironiquement deux termes victoriens argotiques pour remplacer le mot, avant de laisser à Mick le pouvoir linguistique qu'il désire : celui de lui appliquer une étiquette. La première réponse de celui-ci reprend la même structure grammaticale que son objection initiale : « you're no whore... you're with Dandy Mick now ». L'identité de Sybil est résumée comme étant « avec » lui, donc dépendante exclusivement de cette relation. Finalement, Mick opte pour un euphémisme extrêmement large, qui relie la licence sexuelle au goût de l'aventure. Cette conversation repose sur une forme d'ironie, non pas tragique mais triomphante : sans le savoir, il renvoie proleptiquement au fait que Sybil ira beaucoup plus loin que lui. En définitive, elle choisit elle-même l'étiquette qui lui convient en changeant son nom de famille, alors que son prénom reste sybillin.

Dans *The Iron Council*, Ann-Hari (dont le nom évoque un hommage à la fameuse espionne Mata-Hari), est aventureuse au sens propre et figuré. Fascinée par le chemin de fer, elle commence son initiation dans les bras de Judah Low mais dès le départ, son appétit sexuel est une forme d'ambition :

Ann-Hari is *lost* to her family and her village. There are several like her [...]. Ann-Hari is not Judah's; he cannot keep her. He first finds her when she is flushed by the road, and *she takes him* and discards her virginity with eagerness he knows has little to do with him. [...] She is looking over his shoulder while she straddles him, for something else – not even something better, but else, *more*.¹⁶²

Le vocabulaire moralisateur est réapproprié pour indiquer une révolution sexuelle : Ann-Hari n'est pas une « fille perdue » dans l'absolu, elle est simplement perdue par son village, sa famille et son amant, parce qu'elle ne leur appartient pas. Le narrateur insiste, reformulant la même idée avec un génitif (« Judah's ») puis le verbe « to keep », qui se traduit par « garder » pour un objet mais « retenir » pour un être humain : la jeune fille n'est pas une chose que l'on peut posséder. Le tiret dans la dernière phrase connote la limite du langage, incapable de désigner cet horizon métaphorique que contemple Ann-Hari et l'enchaînement des adverbes (« not even something better, but [...] more ») montre bien que le mouvement n'est pas vertical mais horizontal : l'ambition n'est pas de s'élever en société, de trouver une « meilleure » situation, mais d'aller au-delà, d'accéder à quelque chose de « plus ». Le sens sexuel du verbe

¹⁶² Miéville, *Iron Council*, *op.cit.*, p.211 ; italiques ajoutées.

« to take » est aussi inversé par rapport à l'usage habituel : c'est la jeune fille qui prend son amant, pas l'inverse.¹⁶³ Toutes proportions gardées, le contrôle qu'Ann-Hari exerce sur son corps et son destin rappelle les choix de Sarah dans *The French Lieutenant's Woman*, qui sacrifie sa respectabilité pour gagner sa liberté et porte la lettre écarlate comme un badge d'honneur :

Sometimes I almost pity them. I think I have a freedom they cannot understand. No insult, no blame, can touch me. Because I have set myself beyond the pale. I am nothing. I am hardly human any more. I am the French Lieutenant's Whore.¹⁶⁴

Le rejet de l'euphémisme « woman » utilisé dans le titre et la réappropriation de l'insulte argotique « whore » représente une rébellion contre les normes sociales, une démonstration du droit à se nommer, à se définir soi-même, tant linguistiquement que moralement, si bien que le génitif ne peut pas réduire Sarah à une possession. L'expression judiciaire « beyond the pale » constitue une image saisissante, dans le même champ lexical que le « (something) more » qui relie Ann-Hari aux très chastes princesses Disney analysées dans notre sous-chapitre « *Becoming Jane* » : l'évocation, par métonymie, d'un destin hors du commun au-delà des limites du monde connu et auquel Ann-Hari et Sarah accèdent en se réappropriant leur sexualité. Leurs corps et leurs vies échappent aux hommes : en définitive, Judah ne comprend pas plus Ann-Hari que Charles ne comprend Sarah. Dans cette interprétation postmoderne, l'archétype victorien de la femme « déçue » par l'adultère et la prostitution (*fallen woman*) rejoint la figure fin-de-siècle de la *New Woman*, qui s'émancipe sur le plan mental, politique et sexuel. Le regard est une arme : comme le perçoivent instinctivement les habitants de Lyme Regis, il y a quelque chose d'inconvenant dans la silhouette immobile de Sarah, les yeux rivés sur l'océan. Toutes proportions gardées à nouveau, elle évoque l'image de Jane Eyre, contemplant le monde depuis les hauteurs de Thornfield.¹⁶⁵

Mais alors que Sarah et Jane cherchent à conquérir leur propre indépendance, Ann-Hari devient une figure politique. Infirmière, gestionnaire et Madame, elle organise la grève du sexe à crédit (« No pay, no lay ») qui exacerbe les tensions et met en route la révolution du futur

¹⁶³ Les prostituées du train perpétuel voient cette compétition d'un mauvais œil et les hommes eux-mêmes se sentent émasculés par la sexualité volontaire de ces filles de la campagne : « Some of the workers themselves are threatened by these newly voracious young women who do not sell or even give sex but *take it* » (*Ibid.*, p.212 ; italiques ajoutées).

¹⁶⁴ Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. New York: Penguin Books, 1981. p.142.

¹⁶⁵ « I climbed the three staircases, [...] and, having reached the leads, looked out afar over sequestered field and hill, and along the dim sky-line— [...] then I longed for a power of vision which might overpass that limit; which might reach the busy world, towns, regions full of life I had heard of but never seen [...] and what I believed in I wished to behold » (Brontë, *op.cit.*, p.93).

Concile de Fer. Le baiser qu'elle donne au Recréé Uzman est un acte volontairement tabou et radicalement politique.¹⁶⁶ Le lien entre prostitution et révolution semble presque naturel : les « dollyboys » méprisés par Cutter montent sur les barricades avec le reste des révolutionnaires et la Guilde des Couturières¹⁶⁷ (987 membres, deux aiguilles) s'engage spontanément dans la Révolution Glorieuse du Vingt-Cinq Mai de *Night Watch*, même si elles refusent, par principe, de leur laisser réclamer de l'amour libre.¹⁶⁸ Ann-Hari partage le pragmatisme des autres filles de joie mais elle est également insaisissable. Le regard de Judah l'érige en symbole de la révolution, mais Judah ne la comprend jamais vraiment. Elle est la voix du train perpétuel,¹⁶⁹ alors que le golemniste usurpe le statut de porte-parole en choisissant de figer le Concile dans le temps. Ann-Hari, contemplant l'horizon et l'histoire en marche par-dessus l'épaule de ses amants et ses clients, a toujours vu plus clair que Judah l'illuminé,¹⁷⁰ et c'est elle qui se charge de son exécution.

Loin de son modèle littéraire (im)moral,¹⁷¹ la prostituée en fantasy néo-victorienne est une figure radicalement politique, qui parle et manifeste pour les laissés-pour-compte tout en proclamant le droit de posséder son corps physique et social. Aux marges de la société, la sexualité transgresse la barrière entre public et privé et fait remonter à la surface des questions de classes laissées de côté par les clichés romantiques. Les filles de joie semblent évoluer entre les deux nations du roman politique de Disraeli, et Gibson et Sterling, en laissant le premier et le dernier mot à Sybil Gerard, rajoutent à la lutte des classes une lutte des sexes. Dans l'ombre de la subversion discrète contre le *happy end* sentimental qui transparaît dans les réécritures d'Austen et Brontë et du triomphe ambivalent¹⁷² de Victoria dans la sphère politique, le demi-

¹⁶⁶ Miéville, *Iron Council*, *op.cit.*, p.267.

¹⁶⁷ « Guild of Seamstresses », un euphémisme authentique pour le plus vieux métier du monde, est généralement accompagné d'un bruit de toux (*hem, hem*) qui dédouble le jeu de mots (« hem » : ourlet). Cependant, pris au pied de la lettre, l'appellation offre une revanche aux « petites mains » invisibles du XIX^e siècle.

¹⁶⁸ « As Vimes stepped out into the evening, a plaintive voice said, 'You cannot fight for "reasonably priced love".' 'You can if you want me and the rest of the girls on board,' said Rosie. "'Free' is not a word we wish to see used in these circumstances.' (Pratchett, Terry. *Night Watch*. London: Corgi Books, 2003. p.341).

¹⁶⁹ Miéville, *Iron Council*, *op.cit.*, p.275.

¹⁷⁰ « See? Too late or not, they might have been. See, Judah? You see? Whether we died or not. [...] We were something real, and we came in our time, and we made our decision, and it was *not yours*. Whether we were right or wrong, it was *our* history. You were never our augur, Judah. Never our saviour. And you won't hear this, you can't, but this now isn't because you're a sacrifice to anything. This isn't how it needed to be. This is because you had no right » (*Ibid.*, p.602-603 ; italiques originales).

¹⁷¹ Le traitement compatissant de Nancy dans *Oliver Twist* fait scandale à l'époque de sa parution.

¹⁷² « [T]he contradictory qualities of the Victorian era – best represented, perhaps, by a Queen who did not advocate suffrage » (MacDonald, Tara and Joyce Goggin. « Introduction: Neo-Victorianism and Feminism ». *Neo-Victorian Studies* 6:2 (2013). p.3 <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 13/05/2015).

monde révèle des horizons dont les héroïnes du petit morceau d'ivoire, figées sur le pas de leur porte, ne peuvent que rêver.

Bien évidemment, certains auteurs, Beckett et Lackey pour ne pas les nommer, tombent plus dans les pièges de la représentation néo-conservatrice que d'autres et nous avons pris soin de mettre en valeur les réécritures qui déconstruisent et interrogent les *a priori* idéologiques, même de façon discrète et incongrue. Ce chapitre était le premier à porter pleinement sur le corpus (le chapitre 1, qui isole quelques exemples du corpus élargi, n'est pas représentatif de l'ensemble) et à ce titre, avait deux objectifs : faire un tour d'horizon de quelques repères littéraires et historiques du XIX^e siècle (en l'occurrence, par rapport au pouvoir et au genre) pour poser le décor dans lequel se joue notre sujet d'étude et considérer dans quelle mesure ces mêmes repères limitent les avenues progressistes, créatrices des littératures de l'imaginaire, qui tendent déjà à être assez rigides entre matière de rôles genrés. En ce sens, la reine Victoria, emblème de son siècle riche en contradictions et propice aux réinventions féministes des archétypes de la fantasy, n'est pas le sujet qui retient le plus notre attention, puisqu'elle est plus l'exception que la règle en matière d'héroïsme féminin. C'est le pouvoir évocateur des images de l'ailleurs, entre métaphores et métonymies, le « something more » désiré à la fois par les chastes lectrices et les prostituées militantes, qui nous semble le plus fertile, esquissant des héroïnes qui peuvent être des femmes d'action mais sont toujours des visionnaires.¹⁷³ La vision de dragons et merveilles est-elle une façon d'ouvrir les horizons génériques, ou simplement un peu de poudre jetée aux yeux ? Alors que nous passons de la politique sexuelle à la politique impériale, l'impact des œillères et taches aveugles sur l'idéologie sous-jacente est encore plus fondamental. Pour décentrer le canon historique par le biais de la *paralittérature*, encore faut-il pouvoir changer de perspective.

¹⁷³ L'idée d'un regard féminin actif, conquérant, fait irrésistiblement penser à une inversion du concept de « male gaze » inauguré par la critique de film féministe Laura Mulvey (1975) dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». La caméra représente le point de vue patriarcal de l'homme hétérosexuel, devant lequel la femme est un objet passif – d'où le déséquilibre de pouvoir entre les genres dans le médium cinématographique.

CHAPITRE 3 : Explorer – Héritage et imaginaire de l'Empire

I argue that « the Victorian » [...] has become a powerful shorthand for empire in the contemporary global imagination [...], a highly visible, highly aestheticized code for confronting empire again and anew; it is a site within which the memory of empire and its surrounding discourses and strategies of representations can be replayed and played out.¹

D'après Elizabeth Ho, il serait impossible de traiter de l'époque victorienne sans aborder l'empire et l'impérialisme, et vice-versa. Effectivement, nous avons eu l'occasion de voir dans le chapitre précédent que plusieurs séries, après un premier tome rendant hommage au style et aux limites spatiales de Jane Austen, choisissent dans les suivants d'étendre leur perspective au-delà du petit morceau d'ivoire anglais. Mais en sortent-elles pour autant ? Alors que *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys ou *Jack Maggs* de Peter Carey s'appuient sur les préceptes de la théorie postcoloniale pour « répondre » à l'Empire en subvertissant et réécrivant le canon,² décentrant ainsi la perspective, notre corpus paralittéraire, en tant que produit de la « culture dominante »,³ semble au contraire se recentrer sur la société victorienne comme cœur du « siècle impérial » (1815-1914) et de l'empire sur lequel le soleil ne se couche jamais. Le traitement souvent a-historique du « système mondial »⁴ victorien rejoint la construction expansive d'empires et de royaumes, indissociable de la poétique de la fantasy contemporaine. L'espace imaginaire se crée-t-il forcément sur les ruines de l'historicité ? Quelle est la place accordée aux voix qui répondent à l'Empire au sein du *world-building* ?

Même si nous nous efforçons de donner un minimum de contexte historique aux textes et territoires individuels, notre approche de l'Empire britannique dans ce chapitre est diachronique et nécessairement partielle. Pour compléter néanmoins le tour d'horizon de cette première grande partie, nous entendons tester les limites géographiques de l'espace diégétique pour mettre à l'épreuve le souvenir très remanié de l'impérialisme du XIX^e siècle dans l'imagination contemporaine.

¹ Ho, *op.cit.*, p.5

² « [I]ts agenda includes “writing back” to empire – a reinterpretation of canonical Western texts and a critique of entrenched master narratives » (*Ibid.*, p.11).

³ « [T]he dominant culture romanticizes, naturalizes, and authorizes narratives and structures of empire » (*Ibid.*).

⁴ « World-system », un concept englobant à la fois l'empire formel et les différents avatars de l'empire informel (protectorats, mandats, concessions, sphères d'interférences, etc.). Voir Darwin, John. *The Empire Project: the Rise and Fall of the British World-System, 1830-1970*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p.1

I – Une politique impériale du déplacement

À la lecture des œuvres du corpus, il est devenu de plus en plus évident que l'Empire y apparaissait non seulement de façon fractionnée et partielle, mais *orientée* ; que les colonies mises en avant et celles absentes de la diégèse étaient toujours les mêmes. Cette tendance nous évoque le « déplacement » psychanalytique, concept utilisé notamment par Freud dans l'interprétation des rêves :

On est ainsi conduit à penser que, dans le travail du rêve, se manifeste un pouvoir psychique qui, d'une part, dépouille des éléments de *haute* valeur psychique de leur intensité, et, d'autre part, *grâce à la surdétermination*, donne une valeur plus grande à des éléments de moindre importance, de sorte que ceux-ci peuvent pénétrer dans le rêve. On peut dès lors comprendre la différence entre le texte du contenu du rêve et celui de ses pensées ; il y a eu, lors de la formation du rêve, *transfert et déplacement des intensités psychiques* des différents éléments. Ce processus est la partie essentielle du travail du rêve. Il peut être appelé processus de *déplacement*. Le *déplacement* et la condensation sont les deux grandes opérations auxquelles nous devons essentiellement la forme de nos rêves.⁵

Le but n'est bien entendu pas de psychanalyser nos différents auteurs mais les termes employés dans cette définition font écho à la poétique de la fantasy, genre qui, d'après Besson, dépeint « un rêve de dragon »... Le rêve, loin d'être un domaine d'associations libres, est régi par des règles invisibles strictes et il n'en va pas autrement de la fantasy. Or, le réagencement à l'œuvre dans le déplacement onirique, s'il est totalement naturel en soi, peut conduire à une déformation des souvenirs chez les névropathes, le déplacement s'étant « depuis fixé dans la mémoire » si bien que des « faits, indifférents à l'origine, ne le sont plus, depuis que le déplacement leur a donné la valeur prise aux éléments importants d'un point de vue psychique ».⁶ Appliqué à la réécriture de l'Histoire dans notre corpus, un tel mécanisme apparaît non comme néo-victorien mais comme néo-conservateur, dans la mesure où la sédimentation des « souvenirs » de l'Empire épouse la pensée impérialiste, comme nous allons le voir. Le transfert des charges psychiques à l'œuvre dans le déplacement est censé permettre aux représentations faiblement investies à l'origine de « franchir le seuil de la conscience »,⁷ et non aider à les passer sous silence – nous poursuivons le parallèle entre les « faits indifférents à l'origine » et les voix des oubliés de l'Histoire que le néo-victorianisme vise à réhabiliter. Dans la mesure où notre sujet de recherche réécrit le XIX^e siècle, l'*escapism* souvent assigné à la fantasy se doit d'être problématisé : Freud rappelle que « le déplacement [...] qui sert la censure [...] [est] souvent

⁵ Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves* (ou, *La Science des rêves*). Trad. Meyerson, Ignace. eBoxeditions, 2013. loc.4531-4535 ; italiques originales.

⁶ *Ibid.*, loc.2850-2852.

⁷ *Ibid.*, loc.2772.

[...] aussi le résultat d'un accomplissement de désir, qui, au fond, ne fait que remplacer une chose désagréable par son contraire ».⁸ Or, nous citons dans le chapitre 1 la définition de la fantasy selon David Pringle, pour lequel il s'agit d'une « fiction du désir du cœur ». Le lecteur de fantasy lambda désire-t-il une remise en question complexe de l'histoire impériale victorienne lorsqu'il ouvre un roman avec des dragons à vapeur ? Il est permis d'en douter et les choix des auteurs, leurs stratégies d'écriture déployées pour satisfaire, frustrer ou exploiter les désirs d'ailleurs de leur lectorat prennent alors toute leur importance.

La réappropriation libre d'un concept psychanalytique à nos propres fins est tout à fait consciente et assumée ici ; nous essayons de ne pas faire de psychanalyse de comptoir mais la pénurie d'outils théoriques en matière d'impérialisme en fantasy nous oblige à en emprunter à d'autres champs. Le « déplacement » est donc exploité ici pour sa forte valeur métaphorique dans la lignée de notre reprise du vocabulaire spatial pour le travail de définition de notre sujet. Or, les mécanismes de défense⁹ impérialistes commencent bien avant les colonies exotiques, à l'intérieur même du Royaume-Uni – comme le dit Ho : « empire begins at home ».¹⁰

1) Un royaume uni ?

« During the Home Rule debates the terms 'United Kingdom' and 'Empire' tended to be used interchangeably. 'The unity of the Empire', declared Sir Henry James [...], meant 'the Unity of Great Britain and Ireland' ». ¹¹ Dans le contexte impérial mouvementé des années 1880,¹² le désir d'indépendance irlandais apparaît à la fois comme un mauvais exemple pouvant inspirer les colonies d'outre-mer et une sorte de reproche, de preuve domestique de l'échec du système mondial britannique. En 1883, Lord Salisbury décrit la situation de l'Irlande en les termes suivants : « the worst symptom of our malady... our peculiar punishment, our unique affliction among our family of nations ». ¹³ La demande de *Home Rule* n'est qu'une des formes de l'opposition constante des Irlandais à l'Union tout au long du XIX^e siècle, qui naît au lendemain de l'Acte de 1800 et explose régulièrement en insurrections violentes. L'Irlande, qui constitue donc un *topos* idéal pour interroger la toute-puissance britannique victorienne, est pourtant virtuellement absente du corpus.

⁸ *Ibid.*, loc.6841.

⁹ « [L]e déplacement a lieu sous l'influence de [...] la censure de défense endopsychique » (*Ibid.*, loc.4541).

¹⁰ Ho, *op.cit.*, p.21.

¹¹ Kenny, Kevin (ed.) *Ireland and the British Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p.185.

¹² Voir *Ibid.*, p.183.

¹³ Cité dans *Ibid.*, p.184.

En revanche, l'Écosse et le pays de Galles, qui apparaissent régulièrement, sont décrits et utilisés d'une façon presque indiscriminée : des terres sauvages aux vertes collines, méfiantes vis-à-vis du gouvernement national. La tentative d'assassinat sur la reine Victoria par théière empoisonnée, fomentée par la meute de Kingair en 1853 chez Gail Carriger devient une défiance généralisée envers la reine vampire chez Kate Locke. Faire de l'Écosse la terre de la lycanthropie (mutation locale de la peste immortelle) en hommage à Carriger est aussi une façon de naturaliser l'animosité des loups-garous écossais en renforçant la différence génétique et sociale avec la couronne.¹⁴ En dehors de l'allégeance personnelle qu'ils donnent à leurs propres aristocrates, les Écossais semblent caractérisés par des penchants révolutionnaires. Cependant, il n'est à aucun moment fait référence à des épisodes historiques comme l'Insurrection Écossaise de 1820 : les velléités rebelles restent vagues et anhistoriques, à l'image de l'inclusion de la langue écossaise dans le corps du texte. Étant donné le soin névrotique accordé à l'apparence et à l'expression dans le monde de Carriger, une réflexion sur l'intégration dans la norme anglaise existe en germe mais les idiosyncrasies de Lord Maccon (de son incapacité à nouer une cravate aux relents d'accent écossais¹⁵) servent uniquement à rendre le personnage attachant et à faire rire le lecteur. De même, les origines galloises de Will Herondale dans *The Infernal Devices* de Cassandra Clare n'apparaissent que lorsqu'il jure ou dit des mots doux à Tessa et n'ont aucun impact sur la diégèse jusqu'au tome trois.¹⁶

La condensation de l'Écosse et du pays de Galles à quelques collines vertes et quelques mots prononcés sous le coup de l'émotion, loin de remettre en question l'anglicité, ne fait que la renforcer. La majorité des concepts post-coloniaux explorés dans *The Empire Writes Back* ne sont tout simplement pas pertinents pour la plupart des ouvrages de notre corpus, pourtant, la dimension langagière fait partie inhérente de la création d'un nouveau monde : « [M]onoglossic texts can employ vernacular as a linguistic variant to signify the insertion of the outsider into the discourse. In the same way then, the vernacular appropriates

¹⁴ « In Scotland we have quite a different view of Buckingham Palace than you Londoners do. Victoria tends to treat the pack like we're dumb hounds begging for scraps » (Locke, *God Save the Queen*, *op.cit.*, p.163).

¹⁵ Largement limités à l'utilisation du terme « ken » et des déformations comme « cannae, « dinnae », ou encore le terme « bairn » pour « baby ».

¹⁶ Il s'avère que Mortmain, l'antagoniste principal, garde Tessa prisonnière tout près de la maison où vivait la famille Herondale, dans l'ombre de Cadair Idris. « Idris » est également le nom du pays d'origine des Chasseurs de Démons ; Mortmain, qui leur voue une haine féroce, choisit délibérément un homonyme pour établir son futur « royaume » d'automates et d'hybrides anges-démons, royaume qui transgresse l'ordre social et biologique en place dans la trilogie.

the language for the task of constituting new experience and new place ». ¹⁷ Jasper Fforde, en revanche, n'inclut pas le pays de Galles pour conter fleurette ou faire rire, mais pour le potentiel politique de son Histoire : dans sa version uchronique des années 1980, l'existence de la République Socialiste de Galles remonte à 1839. En décalant la révolte de Newport d'un jour, Fforde imagine des mouvements de foule simultanés à Cardiff et Pontypool, augmentant ainsi le nombre de morts et donc la compassion nationale, ce qui permet aux Chartistes de faire passer leurs réformes parlementaires et met en route l'indépendance. Son raisonnement, accompagné d'une chronologie uchronique de la République, est reproduit sur le site dédié à la série *Thursday Next*, ¹⁸ et résumé dans l'épigraphe fictionnel qui ouvre le chapitre 31, « The People's Republic of Wales » et commence ainsi : « 'Ironically, without the efficient and violent crushing of the simultaneous Pontypool, Cardiff and Newport risings in 1839, Wales might never have been a republic at all ». ¹⁹ Au lieu de se limiter à du didactisme honteux, l'adverbe « ironically », qui signale une divergence d'avec l'encyclopédie du lecteur, ²⁰ est lui-même ironique, puisqu'il introduit un état de fait qui ne s'est jamais produit dans notre réalité. Cette « ironie » métalittéraire est mâtinée d'humour noir, puisque l'indépendance imaginaire vient au prix d'un massacre et l'alliance de l'adverbe « never » avec le conditionnel passé marque une brèche dans l'Histoire, qui dénonce la répression historique du gouvernement anglais tout en esquissant une issue positive dans la fiction. Dans la série, la République est un refuge et un asile contre le gouvernement britannique orwellien. ²¹

L'unité de la Grande-Bretagne apparaît donc fragile au XIX^e siècle et de tout temps mais vient paradoxalement renforcer le Royaume-Uni et l'hégémonie anglaise au niveau mondial, puisque de vieilles « querelles de famille » volent la vedette aux revendications nationalistes irlandaises. Seule Mary Robinette Kowal aborde en partie la question irlandaise en intégrant le

¹⁷ Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 2002. p.55.

¹⁸ Fforde, Jasper. « The Socialist Republic of Wales ». *Jasper Fforde.com*.

<<http://www.jasperfforde.com/sovietreppage2.html>>. Consulté le 10/07/2016.

¹⁹ Fforde, Jasper. *The Eyre Affair*. London: Hodder and Stoughton, 2001. p.301. La maîtrise de quelques notions de gallois s'avère par ailleurs importante dans la poursuite d'Acheron Hades.

²⁰ Concept élaboré par Umberto Eco dans *Sémiotique et philosophie du langage* et que Saint-Gelais définit comme « la représentation abstraite [de] [...] l'ensemble des savoirs partagés par une communauté et se rapportant à un monde. L'encyclopédie, qui ne se confond pas avec la réalité empirique mais constitue un modèle à la fois culturel et sémiotique, couvre des domaines aussi divers que l'histoire, la géographie, la culture, sans compter les savoirs techniques » (Saint-Gelais, *L'empire du pseudo*, op.cit., p.137-139).

²¹ Les livres sauvés de l'autodafé anti-danois y sont notamment entreposés dans *Something Rotten*. Dans *Vampire Empire* de Clay et Susan Griffith, l'Écosse est une terre d'asile pour les humains qui y vivent : en échange d'un petit impôt sanguin, le prince Gareth protège tous ses sujets de l'empire mortifère de son père et son frère et les traite comme des individus, non du bétail.

futur fiancé de Melody dans sa révolte des *coldmongers*²² à Londres : la misère sociale qui déclenche les revendications parlementaires à la fin des guerres napoléoniennes est ainsi doublée d'une dimension raciale.²³ La protagoniste perpétue tout naturellement des préjugés hibernophobes, alors même qu'elle et Vincent sont employés par une riche famille irlandaise : « Even if she were not concerned that a Papist would place loyalty to Rome over England, the Irish reputation for being dissipated was too well known to be entirely unfounded ». ²⁴ Ses pensées, rapportées par le narrateur, placent le lecteur dans une position intéressante. D'un côté, l'usage du conditionnel (« Even if she were not ») est clairement de mauvaise foi, pour déguiser ses préjugés anti-catholiques, et l'accumulation des formes passives et infinitives (« for being dissipated », « well known », « to be unfounded ») signale une paresse intellectuelle, une reprise de clichés racistes au service d'un discours xénophobe. Pourtant, dans le premier tome de *Glamourist Histories*, Melody était sous le charme d'un beau parleur et refusait d'écouter les mises en garde de sa sœur raisonnable. Le lecteur est donc enclin à faire confiance aux instincts de Jane, alors que la résolution de *Without A Summer* prouve qu'elle était injuste envers Mr O'Brien et Melody, aveuglée par son hibernophobie de bonne Anglaise. Le roman joue sur la reconnaissance de schémas narratifs pour rendre le lecteur complice de pensées racistes et ainsi interroger plus en profondeur les idéologies sous-jacentes que véhicule la fiction. Cette tendance ne fait que se renforcer au cours de la série, comme nous le verrons plus loin et sur ce point, Kowal constitue une exception dans le corpus : leur expérience de l'Empire tend au contraire à conforter les personnages anglais dans leurs positions.

2) Dérives coloniales : du Gange au Nil, de l'opium au thé

To the mid-Victorians, their Indian Raj had been a grand exception, justified by John Stuart Mill as a rescue from chaos. [...] That was why the extended occupation of Egypt had been so controversial in the 1880s: it seemed to entrench the Indian mode of empire with all its risks and vices. [...] But, if Egypt occasioned much liberal unease, it also became the battering ram against liberal arguments. [...] Cromer's regime as consul-general in the 'veiled protectorate' offered proof that financial acumen could calm the diplomatic storm. The old Egyptian hand clinched their arguments with a shrewd appeal to liberal prejudices. Their veiled authority, they insisted, was the best trustee of foreign interests, the true guardian of peasant Egypt and the real engine of material progress.

²² *Glamourists* employés exclusivement pour refroidir les aliments et les pièces, ils meurent jeunes, sont issus des minorités et des classes sociales les plus basses, et gagnent à peine de quoi survivre.

²³ « One of the things that I found interesting while reading [the transcript of the Cato Street Trial] was that there were a number of men of color involved in the conspiracy and that in 1820 the correct term was 'men of colour'. [...] It is also easy to forget that London was a cosmopolitan city and had people of every colour in it. The media tend to depict the Regency as entirely populated by white people, and it was not. At the time, however, the notion of 'white' excluded not only people of Anglo-African or Anglo-Indian descents but also Irish » (Kowal, Mary Robinette. *Without a Summer*. London: Constable & Robinson Ltd., 2014. p.307).

²⁴ *Ibid.*, p.30.

Egypt was the proving ground for arguments originally formulated in post-Mutiny India to justify a Raj based not on consent but on force. To many Liberals, the 1880s were an intellectual watershed. The gloomy evidence from India that progress was advanced by authority more than persuasion was driven home still more painfully by what seemed the failure of liberalism in Ireland against religious bigotry and backward-looking sectionalism. In the imperial sphere, this Indo-Irish disillusionment was the solvent of mid-Victorian liberal confidence.²⁵

Comme l'Inde et l'Irlande forment les deux piliers de la désillusion victorienne, il n'est guère surprenant de retrouver un mécanisme de déplacement similaire reproduit en dehors du Royaume-Uni : le mouton noir indien de la famille impériale est remplacé par le bon élève égyptien. Tout au long du siècle, les Britanniques y ont le beau rôle, délogeant les Français arrivés avec l'expédition de Bonaparte en 1798 en bons « gendarmes du monde », puis protégeant leurs intérêts financiers sur le canal de Suez – même si l'Égypte fait encore nommément partie de l'Empire Ottoman, l'installation de troupes sur les rives en 1882 marque le début d'un « protectorat voilé » qui sera officialisé en 1914. Seuls quelques personnages de Tim Powers osent suggérer que les Français étaient peut-être un moindre mal par rapport à l'occupation britannique,²⁶ mais comme le Maître est un sorcier mégalomane et sans scrupules qui entend restaurer son pays à l'époque glorieuse du paléolithique,²⁷ ses arguments manquent de légitimité dans le monde du roman. Dans *Timeless*, Alexia se rend en Égypte sur l'invitation de la reine Matakara au même moment où, dans notre monde, les Britanniques posent les premières pierres du protectorat en rachetant la dette extérieure égyptienne (1876). Comme Ivy, mortellement blessée, est transformée *in extremis* avant que la ruche ne permette enfin à leur vieille reine de mourir, la nouvelle reine vampire qui permet la survie d'Alexandrie est anglaise et s'empresse d'ailleurs d'essaimer avec vampires et *drones* vers sa terre natale. Sa prise de pouvoir est présentée sur un mode comique, mais faire d'un personnage blanc le sauveur d'un groupe d'autochtones n'est jamais un choix idéologique anodin.

Les observations faites sur place et les objets rapportés de l'expédition de 1798 marquent le début de l'égyptologie en Europe – jusqu'en 1850, une course effrénée aux antiquités a lieu pour satisfaire les collectionneurs et les musées. Les momies rapportées par les

²⁵ Darwin, John, *op.cit.*, p.104-105.

²⁶ « [T]he French curtailed the arrogant power of the Mameluke Beys, and in 1800 drove out the Turkish mercenaries who'd been strangling the country. [...] Then, of course, it began to go wrong. [...] [B]y September of 1801 Kleber's inept successor had capitulated to the British in Cairo and Alexandria. The British were in, and a single week saw the arrest of dozen of the Master's agents » (Powers, Tim. *The Anubis Gates*. New York: Ace Books, 1983. p.9-10).

²⁷ « [A] magic I myself have composed that is calculated to open new gates between the two worlds – gates that shall pierce not only the wall of death but also the wall of time, for if it succeeds they will open out from the Tuaut of forty-three centuries ago, when the gods – and I – were in our prime. [...] Egypt will be restored to supremacy and the world will be made clean and new again » (*Ibid.*, p.11).

régiments dans *Changeless* se révèlent être la cause de la mortalité qui affecte les créatures surnaturelles de Londres et de Kingair. Pour confirmer qu'il s'agit de cadavres préternaturels, Alexia convainc les loups-garous écossais d'organiser une soirée de désemmaillotage de mommie (« mummy unwrapping party »), activité très prisée au cours de l'égyptomanie victorienne.²⁸ La malédiction des artefacts ramenés des sables de Am-Anaru²⁹ dans *The Lockwell Sisters* de Beckett, tout comme la cérémonie magique orchestrée par le Maître au cœur de l'Empire britannique (nécessaire pour purger le pays de ses envahisseurs et retourner à l'âge d'or de l'Égypte Antique) chez Powers, joue sur l'ambivalence de l'exotisme égyptien, entre fascination et danger. Dans les deux cas, le Royaume-Uni est menacé par une magie maléfique et ancestrale, victime et non instigateur d'une invasion extérieure : ce scénario on ne peut plus patriotique, qui justifie toutes les interventions en Égypte comme une légitime défense sur le plan diégétique, constitue une révision éhontée de l'Histoire. En dernier recours, la mainmise britannique sur l'Égypte peut aussi se justifier comme une sauvegarde du patrimoine culturel de l'humanité. La fascination des Victoriens pour l'archéologie reflète une époque hantée par l'écoulement du temps et par la mort.³⁰ La croyance égyptienne en la vie dans l'au-delà et le faste de leurs rites funéraires ne présentent pas seulement un exemple tangible de traces d'une civilisation dans l'Histoire mais de la préservation de l'ordre social au-delà de la mort.³¹ L'Égypte symbolise l'immortalité à l'échelle d'une culture et comme chacun sait, la culture n'a pas de prix – d'ailleurs, en tant que « protectorat », l'Égypte ne coûte rien à l'Empire.

L'Inde, qui apparaît particulièrement coûteuse et belliqueuse après la révolte des Cipayes de 1857, est tout aussi absente du corpus principal que l'Irlande et ses représentations dans le corpus élargi manquent de nuances. Pour Mercedes Lackey, il s'agit d'un lieu souvent évoqué mais jamais dépeint autrement que par analepses, un lieu dont on (re)vient et qui fournit de féroces guerriers, des loyaux serviteurs, une belle princesse parlant aux animaux, une méchante sorcière adoratrice de Kali et beaucoup de curry.³² Dans l'incipit de *The Affinity*

²⁸ Nikolaidou, Dimitra. « Victorian Party People Unrolled Mummies for Fun » *Atlas Obscura*. 23 February 2016. <<http://www.atlasobscura.com/articles/victorian-party-people-unrolled-mummies-for-fun>>. Consulté le 12/07/2016.

²⁹ Malgré le flou géographique généralisé, les toponymes et la présence de sphinx ne laissent aucun doute : l'Empire « Murgh » est l'Empire Ottoman. À noter que la guerre fictionnelle avec Altania justifie la présence de troupes en « Égypte » et que les artefacts sont liés aux Ashen.

³⁰ L'étiquette du deuil, les photographies post-mortem, les mèches de cheveux... nous traiterons de l'occultisme dans le chapitre 8.

³¹ Si tous les défunts peuvent être amenés à participer aux travaux dans les champs à l'appel d'Osiris, les personnes de rang social élevé envoient à leur place un *ouchebti* – une sorte d'avatar du défunt inclus dans le mobilier funéraire sous forme de statuette.

³² Voir *The Wizard of London* et *The Gates of Sleep*.

Bridge, des soldats usés et même brisés³³ par le climat local sont victimes d'une horde de répugnants zombies – la source de l'épidémie qui menace par la suite Londres est donc provisoirement identifiée en Inde. La mission de Rue dans *Prudence* lui permet de découvrir la région de Maharashtra de façon plus approfondie et positive, depuis les rues et marchés colorés de Bombay jusqu'à la jungle de Tungareshwar. Cependant, malgré l'enthousiasme et la curiosité de l'héroïne, la perspective offerte sur le climat politique des années 1890 est plus que biaisée. Bien qu'il soit délicat d'intégrer les débats du Congrès National Indien dans l'arrière-plan d'aventures steampunk humoristiques (culminant dans l'escalade en tenue d'Ève d'un téléphérique en forme de tête d'éléphant), la désinvolture avec laquelle Rue évoque la politique locale confine au mépris :

“Do you think we’ve stumbled into local economic hostilities? How *droll*.”³⁴

“These people you keep alluding to – the ones who have Mrs Featherstonehaugh and the taxes – are they indeed some form of weremonkey, or are we *merely* dealing with nationalist dissidents?”³⁵

L'adjectif et l'adverbe que nous avons mis en italiques dans les phrases ci-dessus, censés indiquer un traitement léger de l'arrière-plan historique, font rire jaune celui qui connaît un tant soit peu la longueur et la difficulté du combat indien pour l'indépendance. Dans le monde de Carriger, la passation de pouvoir entre la East India Company et la couronne en 1858 coïncide avec la signature du traité SAD (*Supernatural Acceptance Decree*), qui reconnaît l'existence des Rakshasa comme une mutation indienne du vampirisme et leur délègue la collection d'impôts. Rue découvre qu'il s'agit d'un contre-sens dans la mythologie hindoue : les Rakshasa, craints et haïs à raison, sont des démons dans le *Ramayana* et l'Empire, intimement persuadé que les créatures surnaturelles sont forcément celles des romans gothiques, est passé complètement à côté de l'existence du peuple singe mythique des Vanaras, alliés du héros Rama. Avec la présence de la « lionne-garoue » Miss Sekhmet en prime, le roman amène personnages et lecteurs à remettre en question l'eurocentrisme du monde surnaturel, fermement installé dans les séries précédentes. Comparée à Percy, l'intellectuel idéaliste³⁶ et Brigadier

³³ « India was a world apart from England, even with its thin veneer of Empire. He couldn't wait to get home, to get away from the heat and the noise and the every-present flies. He watched Taylor for a moment, pacing backwards and forwards like an animal trapped in a cage. [...] India had clearly broken the man. He wasn't sure if there was anything to be done for him now » (Mann, George. *The Affinity Bridge*. London: Snowbooks, 2008. p.10-11).

³⁴ Carriger, Gail. *Prudence*. London: Orbit, 2015. p.213 ; italiques ajoutées.

³⁵ *Ibid.*, p.245 ; italiques ajoutées.

³⁶ « Percy sat a little more upright. “My good woman! The British have always dealt fairly with the supernatural. It is *tradition*.” / Miss Sekhmet's lip curled. “But not with the natives.” / Percy looked surprised. “We bring civilization and enlightenment to all the empire.” / “Is that what you call it?” » (*Ibid.*, p.245).

Featherstonehaugh, le bon soldat paternaliste,³⁷ Rue fait preuve de circonspection vis-à-vis de l'impérialisme et manipule les immortels des deux camps pour trouver un compromis qui risque de ne pas plaire aux vampires. Toutefois, la conclusion que « Bloody John »³⁸ s'est impliqué malencontreusement dans une guerre surnaturelle locale par préjugés et ignorance, et non délibérément, est un peu trop confortable au regard de l'histoire réelle de la East India Company.

En définitive, le complexe du sauveur blanc s'applique aussi bien ici que dans *Timeless* ; c'est grâce aux connaissances de Percy, à l'expérience locale de Mrs Featherstonehaugh et au pragmatisme de Rue que la guerre est évitée et certaines de ses remarques sont particulièrement maladroitement dans un contexte colonial : « How on earth was she to explain British politics, the position of the East India Company, or the very idea of social progression, to a bunch of monkeys ? ». ³⁹ La question rhétorique montre bien qu'il n'y a pas de réelle interrogation de sa supériorité européenne et on pourrait mal interpréter le terme « singe » comme une insulte raciste. *Imprudence* lui donne l'occasion de descendre de ses grands chevaux, puisque *The Spotted Custard* vole à toute vapeur vers la source du Nil dans l'espoir d'essayer les pots cassés par Percy, lequel a condamné la race des lions-garous à l'extinction. Tasherit Sekhmet, qui gagne en stature et complexité en tant que personnage, se fait aussi beaucoup plus incisive dans sa critique du colonialisme et commence à faire se poser des questions à Rue. Pourtant, le retour en Égypte presque vingt ans après *Timeless* est surtout l'occasion de survoler quelques lieux célèbres que sa mère avait manqués. Cette dernière passe d'ailleurs officiellement le relais de son « protectorat de l'ombrelle » à la génération suivante : difficile de ne pas faire de parallèle entre le réel protectorat voilé en vigueur à cette époque et le club fictionnel mené par Alexia, peu importe le ridicule des noms de codes vestimentaires.⁴⁰ Plus les choses changent et plus elles restent les mêmes. Par ailleurs, il s'avère finalement que les poursuivants du dirigeable n'en ont ni après les lionnes-garous, ni après la ressource africaine qu'elles exploitent secrètement (hélium) : ce sont tout simplement des Templiers qui cherchent à capturer Rue la

³⁷ « Now now, Snugglebutter, you know the empire is never wrong. I've read of this phenomenon. It happens sometimes with impressionable young ladies, taken by the enemy – they become sympathetic to local causes [...]. Now you hush up and let your Jammykins handle this. It's the queen's business » (*Ibid.*, p.307).

³⁸ « The East India Company was referred to as Bloody John as it was mostly backed by vampire hives » (*Ibid.*, p.19). La critique implicite de l'histoire sanglante de la compagnie, bien que présente, n'est pas vraiment abordée.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ « For years now I've been running a sort of secret club. It's for emergency use, communication, and generally keeping an eye on things around the empire. Your mother is a member, Lady Primrose. She goes by the moniker Puff Bonnet » (Carriger, Gail. *Imprudence*. London: Orbit, 2016. loc.3013-3015).

métanaturelle. L'exploitation des ressources coloniales n'est évoquée⁴¹ que pour être disqualifiée comme fausse piste : la structure narrative diminue donc la critique explicite de l'impérialisme qu'offrent plusieurs personnages. Tout se passe comme si la diégèse monoglossique, en se recentrant sur l'unicité de la protagoniste, venait étouffer la polyphonie⁴² qui transparaît dans ses dialogues – polyphonie somme toute très limitée linguistiquement, puisque (en dehors des mots-fictions) aucune autre langue que l'anglais ne transparaît dans le texte des romans : seule la version des personnages traducteurs apparaît (Percy dans *Prudence*, Anitra dans *Imprudence*).

De plus, faire du thé l'un des enjeux de la lutte de pouvoir dans *Prudence* – un clin d'œil à l'obsession bien connue de Carriger – s'apparente à une autre forme de déplacement. Dans l'espoir de briser le monopole chinois sur le thé, les Britanniques promeuvent effectivement la culture de variétés indiennes découvertes vers le début du XIX^e siècle, comme le thé Assam (1823) : la mission commerciale confiée à Rue par Lord Akeldama est donc crédible. Mais au XIX^e siècle, c'est une autre substance qui vient plus naturellement à l'esprit lorsque l'on pense au commerce entre la Chine, l'Inde et le Royaume-Uni. Dans *The Ruby in the Smoke*, Frederick Garland explique les conséquences des deux guerres de l'opium (1839-1842, 1856-1860) à une Sally horrifiée : « The Chinese objected to English merchants smuggling opium into the country, and tried to ban it; so we went to war and forced them to take it. They grow it in India, you see, under government supervision ». ⁴³ Le didactisme appuyé (« you see ») est ici au service d'une entreprise postcoloniale, car Frederick met en avant la culpabilité des Anglais (« we »), qui abusent de leur pouvoir sur l'Autre (« they »). Comme Pullman, Lackey, Bray et Clare incluent des aperçus de fumeries chinoises dans leur panorama des bas-fonds londoniens et dans *Clockwork Angel*, Jem explique le *yin fen* (la drogue démoniaque dont on l'a forcé à devenir dépendant) et le fonctionnement de la « concession » britannique de Shanghai sur fond historique. ⁴⁴ Clare, qui n'est pourtant pas particulièrement postcoloniale dans son écriture, allie

⁴¹ « It is a most desirable resource. The British prefer other people's resources » (*Ibid.*, loc.4889).

⁴² Métaphore musicale appliquée par Mikhaïl Bakhtine à l'écriture de Dostoïevski : « la pluralité des consciences "équipollentes" et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un moment donné » (Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. Kolitcheff, Isabelle. Paris : Éditions du Seuil, 1970. p.33.).

⁴³ Pullman, Philip. *The Ruby in the Smoke*. Toronto: Scholastic Canada, 2004. p.87. L'histoire familiale de Sally et celle du rubis offrent une vision complexe et nuancée du colonialisme qui exploite le fantastique à sa juste valeur.

⁴⁴ « The British bring opium into China by the ton. They have made a nation of addicts out of us. In Chinese we call it 'foreign mud' or 'black smoke.' In some ways Shanghai, my city, is built on opium. It wouldn't exist as it does without it. The city is full of dens where hollow-eyed men starve to death because all they want is the drug, more of the drug. They'll give anything for it. I used to despise men like that. I couldn't understand how they were so weak » (Clare, Cassandra. *Clockwork Angel*. New York: Margaret K. McElderry Books, 2011. p.339). De cette

ici fiction et Histoire à bon escient, soulignant dans le même temps la tragédie (réelle) collective du commerce de l’opium et la tragédie (fictionnelle) personnelle de Jem, alors que l’intrigue d’*Imprudence* nous semble nier la réalité historique pour construire sa quête de thé. Bien sûr, le destin de l’Inde dans l’Empire britannique revu par Carriger pourrait être différent et ne pas inclure les guerres de l’opium ; l’existence du téléphérique, qui dénote une technologie steampunk locale,⁴⁵ pourrait être un indice dans ce sens. Mais ce point n’est jamais soulevé dans le récit et jusqu’à preuve du contraire, le lecteur reconstituant la réalité géographique et historique d’un monde fictionnel d’après son encyclopédie colle à la réalité jusqu’à ce qu’il soit forcé de la modifier, d’après le principe de l’écart minimal théorisé par Marie-Laure Ryan :

This law—to which I shall refer as the principle of minimal departure—states that we reconstrue the central world of a textual universe in the same way we reconstrue the alternate possible worlds of nonfactual statements: as conforming as far as possible to our representation of AW [Actual World]. We will project upon these worlds everything we know about reality, and we will make only the adjustments dictated by the text.⁴⁶

A priori, la culture de l’opium et le système des castes existent bel et bien dans le pays visité par Rue, pourtant, il n’en est fait aucune mention dans le récit.⁴⁷ Cette omission, loin d’être excusable par le côté ludique du steampunk et la catégorisation YA de *The Custard Protocol*, n’en apparaît que plus problématique : en offrant aux lecteurs une version neutralisée de l’Inde des années 1890 comme arrière-plan lissé, presque utopique⁴⁸ aux aventures de Rue, les romans banalisent l’impérialisme latent, agrémenté de personnages attachants et de rebondissements loufoques.

Avec ces quelques aperçus du trafic de l’opium, nous arrivons déjà presque aux frontières de l’Empire tel qu’il apparaît de façon directe et indirecte dans notre corpus – un cadre rempli de taches aveugles et singulièrement étriqué, qui conserve le plus souvent le rôle de toile de fonds exotique qu’il a dans les classiques du XIX^e siècle. Si la fantasy est la fiction du désir du cœur, le « désir » accompli dans les colonies déplacées est toujours celui des

façon, la Chine, qui n’est visitée que dans la série *Temeraire* de Naomi Novik, est néanmoins intégrée dans le système de l’Empire.

⁴⁵ Cette technologie est copiée sur le modèle eurocentré – comme nous le verrons dans le chapitre 6, ce sont plutôt les séries qui adaptent la vapeur aux ressources locales qui montrent une conscience postcoloniale.

⁴⁶ Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington : Indiana University Press, 1991. p.51.

⁴⁷ Contrairement à ce qui se produit dans la trilogie *Gemma Doyle*. L’unique chapitre qui se déroule en Inde ne laisse pas le temps d’en découvrir le contexte historique mais comme dans *The Wizard of Oz* de Frank Baum, des éléments de la réalité se glissent dans le monde magique visité par l’héroïne, en l’occurrence, les Royaumes, où Gemma doit combattre les Guerriers de Pavot (« Poppy Warriors ») et défendre les Intouchables.

⁴⁸ « [L]’utopie [...] ne laisse aucune place aux aspérités, aux accidents qui inévitablement viendraient gauchir la “logique” censée animer le texte, et soulager à elle seule l’humanité de ses maux » (Saint-Gelais, *L’empire du pseudo*, op.cit., p.66).

protagonistes européens et les personnages de couleur sont limités au rôle d'adjuvants. Ont-ils néanmoins voix au chapitre, même sans accès aux premiers rôles ou à la narration auto-diégétique ?

3) La couleur de la magie⁴⁹

Dans *Gemma Doyle*, Kartik est un personnage complexe, qui utilise volontairement sa couleur de peau comme un camouflage pour mieux accomplir sa mission de surveillance : en modifiant son dialecte et ses vêtements, il passe aisément du cocher cockney de la famille Doyle à un membre du groupe de gitans⁵⁰ qui vit aux abords de Spence, mais sans jamais renier ses origines indiennes, et oblige Gemma à prendre conscience de ses préjugés racistes.⁵¹ Dans un style différent, la question des clichés est abordée avec candeur lors de la première rencontre entre Sophronia et Phineas B. Crow, dit « Soap », dans *Etiquette and Espionnage* de Carriger :

In the bright light of the morning sun, Sophronia noticed something else about her new friend. He wasn't simply dirty; he was actually black. Sophronia had heard, of course, of people with odd-coloured skin, but she'd only seen pictures in her papa's books. She'd never actually met one before. *But Soap is just like a normal boy!* She wasn't certain it was polite to mention, but she couldn't help herself. 'Why, you're all soot-coloured by nature!'

'Yes, miss. A creature from darkest Africa. *Wooo, wooo.*' He weaved his head around, pretending to be a ghost.

Sophronia had read about Africa. This was a subject upon which she was fully conversant. 'Oh, my, is that where you're from?'

'No, miss. Tooting Bec, south London.'⁵²

Le dialogue et les commentaires amusés du narrateur sont l'occasion de renverser la relation de pouvoir instaurée par la différence de classe et de couleur de peau entre les deux personnages (« Yes, miss », « No, miss ») : l'éducation livresque de la jeune fille, qui lui donne une illusion de maîtrise, ne la rend que plus naïve, si bien qu'elle interprète la réponse humoristique de Soap (« A creature from darkest Africa ») au premier degré. L'écart entre le fantasme et la réalité est

⁴⁹ *The Color of Magic*, premier tome de *Discworld* (traduit *La huitième couleur* par Patrick Couton), est un des sous-titres dans l'article d'Elizabeth Hoeim cité plus loin.

⁵⁰ Les gens du voyage occupent une position intéressante dans la fantasy néo-victorienne, au carrefour de leur représentation ambivalente dans le canon littéraire, de leur image idéalisée dans l'*epic fantasy* et de la figure de l'Autre au sein même de l'identité victorienne. Toutefois, puisque seuls Libba Bray et Tim Powers s'intéressent à eux dans le corpus, leur présence est trop anecdotique pour justifier une analyse en détail. Pour la figure sociale et romantique du gitan, voir Behlmer, George K. « The Gypsy Problem in Victorian England » (*Victorian Studies* 28 : 2 (Winter 1985). <<http://www.jstor.org/stable/3827162>>. Consulté le 14/05/2014).

⁵¹ « "So you don't even think of me as Indian. Well, that is a tremendous relief." / "I – I didn't mean it like that." / "You English never do." He walks into the stables with me on his heels. I'd never thought of how insulting that might sound. But now, too late, I realize that he is right, that in my heart I have for granted that I have been so frank with Kartik, so...myself... because he is Indian and so there could never be anything between us » (Bray, Libba. *Rebel Angels*. New York: Ember, 2012. p.385).

⁵² Carriger, *Etiquette and Espionnage*, *op.cit.*, p.118 ; italiques originales.

souligné par le caractère laconique de la correction, formulée avec deux groupes nominaux juxtaposés : « Tooting Bec, south London ». Pour Sophronia, jeune fille de bonne famille, le sud de Londres est un terrain aussi inconnu que le cœur des ténèbres africain et le narrateur met en valeur cette ignorance avec une ironie affectueuse (« This was a subject upon which she was fully conversant »), en répétant à plusieurs reprises l’adverbe « actually ». Malgré sa candeur désarmante (« she wasn’t certain it was polite to mention »), elle a néanmoins recourt à des euphémismes dans son monologue intérieur (« a normal boy », c’est-à-dire blanc ?) et à voix haute, lorsqu’elle établit un lien métonymique entre le travail de Soap et son identité de personne racisée : « you’re all soot-coloured by nature! ». On en revient à l’obsession pour le politiquement correct dans l’écriture et le *world-building* de Carriger, qui peut être à double tranchant. Cette première rencontre initie la romance entre les deux personnages et *Finishing School* est une série pour la jeunesse légère et amusante mais il est bien sûr possible d’analyser les traces d’humour plus noir dans le texte : le surnom « Soap »⁵³ est un produit du racisme institutionnalisé et son imitation de fantôme dans le passage cité ci-dessus fait penser à la conception gothique de l’Autre racisé. Les champs lexicaux opposés de la lumière et l’obscurité, utilisés dans le passage, sont récurrents dans le monde de Carriger et la tendance à placer les personnages racisés dans les zones d’ombre de l’Histoire est ambiguë.

En effet, dans le corpus, on note une association systématique⁵⁴ entre les personnages de couleur et le surnaturel : Kartik le Rashkana, Mikal le *nāga*, Tasherit Sekhmet la lionne-garoue... Ceux qui font partie du monde humain tendent à l’abandonner d’ici la fin de l’histoire : Soap devient loup-garou et Stephen Back, roi de Lost-hope. Tous deux hommes libres britanniques, ils ont conscience d’avoir une bien meilleure vie que leurs parents esclaves,⁵⁵ mais aussi du plafond de verre extrêmement bas et de l’hypocrisie de la société londonienne qui les entoure.⁵⁶ En s’affranchissant des règles de la société « normale », ils acquièrent par des voies merveilleuses un statut que l’auteure ne peut pas leur accorder dans la société anglaise du XIX^e siècle – sauf à réécrire toute l’histoire coloniale de son monde

⁵³ « ‘Though everyone calls me Soap,’ added Phineas B. Crow. ‘Because I needs it [*sic*] more than most.’ » (*Ibid.*, p.116).

⁵⁴ Il y a quelques exceptions, comme Anitra dans *Imprudence* et les personnages d’origine indienne dans le Londres uchronique de Mark Hodder : Sister Raghavendra, Constable Krishnamurthy, Constable Kapoor...

⁵⁵ « Not a bad life. Both my parents were slaves. Or that’s what I’ve been told. Never knew ’em myself » (Carriger, Gail. *Curtsies and Conspiracies*. London: Atom, 2013. loc.465-466).

⁵⁶ « [S]kin can mean a great deal. Mine means that any man may strike me in a public place and never fear the consequences. It means that my friends do not always like to be seen with me in the street. It means that no matter how many books I read, or languages I master, I will never be any thing but a curiosity – like a talking guinea pig or a mathematical horse » (Clarke, *Jonathan Strange and Mr Norrell*, *op.cit.*, p.677).

fictionnel. La solution est élégante, mais comme pour l'homosexualité, on peut considérer ce ressort narratif à la fois comme néo-victorien (puisqu'il y a une réinvention des zones d'ombre de l'histoire, en l'occurrence par le registre merveilleux) et comme néo-conservateur : une façon d'aborder l'intolérance de la société victorienne de biais, sans déranger directement ses règles, et de remiser les personnages de couleur au placard surnaturel...

Le renoncement final de Stephen au nom secret que lui avait donné sa mère avant de mourir et à ses origines jamaïcaines qui demeurent englouties avec l'épave du *Penlaw* semble mettre à distance la réalité de l'esclavage – c'est du moins ainsi que nous l'avons d'abord lu mais l'excellent article d'Elizabeth Hoeim publié dans *Strange Horizons* nous conduit à penser que nous n'avons peut-être pas pris suffisamment de distance avec les visions du monde de Strange et Norrell pour entendre les voix dissonantes qui résonnent dans le texte. Les privilèges qui aveuglent les deux magiciens sont une des clés de l'intrigue :

The mistake in the spell is possible because Strange and Norrell are so clueless about slavery's importance to England's world dominance that they don't think using « the nameless slave » in a summoning spell could be ambiguous. Although the problem occurs to Mr. Norrell, Strange snaps, « [D]o not be fanciful... How many nameless slaves can there possibly be in Yorkshire? » In one sense, Strange is correct. Slavery was abolished on the British Isles in 1787, freeing 15,000 resident blacks, and British participation in the slave trade was abolished in 1807, about when Clarke's novel begins. However, products such as tobacco, sugar, tea, and cotton for English factories—imported from the British West Indies and the Americas, and made affordable to the English middle class through slave labor—were central to English domestic life and industrial might. Prior to 1807, over half the Africans forcefully relocated to the Americas were carried in British ships, and slave *ownership* (as distinct from *trade*) was not abolished throughout the British colonies until 1833. Following the Napoleonic Wars depicted by Clarke, England deployed a progressive narrative about their own transformation from oppressive slave owners to slave liberators, as evidence that their moral superiority over other nations made them uniquely fitted to colonize the globe [...]. Ideological assumptions about English self-improvement and willing dissociation from the corrupting influences of slave ownership underlie Strange's easy dismissal of slavery's connection with the England of his times.⁵⁷

Les esclavagistes anonymes ne sont pas les seuls à considérer des êtres humains comme des objets : Mr Norrell et Sir Pole n'agissent pas autrement envers Lady Pole, ramenée à une demi-vie par le premier pour faire bénéficier de sa dot le second. Quant au roi de Lost-hope, il enlève les humains dont la beauté l'attire pour les ajouter à sa collection : Lady Pole, Arabella et même

⁵⁷ Hoeim, Elizabeth. « The Fantasy of Talking Back: Susanna Clarke's Historical Present in *Jonathan Strange and Mr Norrell* ». *Strange Horizons*. 27 October 2008. <<http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/the-fantasy-of-talking-back-susanna-clarkes-historical-present-in-jonathan-strange-and-mr-norrell/>>. Consulté le 27/12/2016 ; italiques originales. (Voir également une analyse fine des trésors offerts à Stephen par le gentilhomme comme une archive du commerce atlantique, un peu plus loin dans le même article).

Stephen, qu'il appelle pourtant « ami » et dit vouloir mettre sur le trône d'Angleterre, sont traités comme des trophées :

[T]he double subject/object status of black slaves under English law is reflected in the Gentleman's attitude towards Stephen as a collectible curiosity, another strange dancer for his hall. The Gentleman values Stephen as an exotic object: « They perfectly complemented each other: gleaming black skin next to opalescent white skin ». Such aesthetic valuation once created a demand for blacks as domestics, or as attendants to set off a young lady's white skin in a portrait.⁵⁸

Le surnom dont l'affuble Stephen brouille la frontière entre protagoniste et antagoniste, faisant du *fae*⁵⁹ lunatique un double gothique pour les classes supérieures anglaises : l'indifférence bienveillante du *gentleman* Strange envers la souffrance des minorités sur le sol anglais n'est pas moins coupable que la cruauté inhumaine du « gentilhomme ».

Kowal, qui nous fait découvrir son univers fictionnel uniquement du point de vue de son héroïne, établit une critique plus directe de l'esclavage dans *Of Noble Family* et utilise justement cette limite de focalisation⁶⁰ pour en renforcer l'impact émotionnel sur le lecteur. Choquée par de nombreux aspects de la vie locale sur la plantation de la famille de Vincent à Antigua, Jane se rend compte petit à petit que malgré ses valeurs abolitionnistes, elle aussi est aveuglée par ses préjugés. Or, la découverte de l'altérité passe justement par la pratique féminine de la magie. Dans le deuxième tome, nous apprenons de plusieurs personnages, notamment du corps médical, que faire du *glamour* tout en étant enceinte met en danger la vie de l'enfant, théorie prouvée lorsque Jane fait une fausse couche après avoir eu recours aux illusions pour sauver son mari. Quelle n'est donc pas notre surprise en lisant la conversation suivante entre Jane et une vieille esclave, Nkiruka :

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Les *faes* de la mythologie gaëlique, beaux et cruels, n'ont presque aucun point commun avec la vision contemporaine des « fées » (résultat d'un croisement avec les elfes du folklore germanique).

⁶⁰ Kowal, qui est une marionnettiste professionnelle, a l'habitude de parler de l'écriture en utilisant le vocabulaire de cet art scénique. Dans le premier épisode du podcast *Writing Excuses* où elle est invitée, elle explique aux animateurs les quatre principes du marionnettisme et même si elle n'utilise pas les catégories narratives de Genette, le premier principe est extrêmement intéressant à mettre en dialogue avec la focalisation : « One of the things we talk about with puppetry is focus. There are four principles. Focus indicates thought: what the puppet is thinking about is what it's looking at [...]. The same is true when you're writing, because as a writer you can only show the audience one thing at a time. You have to rely on their imagination to build that picture based on that one thing at a time you can show them. So when you're showing them something, you are controlling what they're thinking about [...]. [Tayler] Wait a minute, you just said the reader is the puppet, didn't you? [Kowal] Yes I did, I am manipulating the reader, and if you think it's anything else... [...] [Sanderson] The reader is the audience, though, because in puppetry... [Kowal] It's both » (Sanderson, Brandon, Dan Wells, Howard Tayler and Mary Robinette Kowal. « Writing Excuses Season 3 Episode 14: The Four Principles of Puppetry, with Mary Robinette Kowal ». *Writing Excuses*. 30 August 2009. 2:24-3:14. <<http://www.writingexcuses.com/2009/08/30/writing-excuses-season-3-episode-14-the-four-principles-of-puppetry-with-mary-robinette-kowal/>>. Consulté le 25/05/2017).

« You t'ink glamour mek woman lose dem baby? »

« I have been taught that, yes. » It was, in fact, common knowledge in England. [...]

« Ha! If working glamour mek woman lose picknee then no new slave woulda born. »

« I understand your point, but must, respectfully, disagree. All of the best medical science says that the energy toll on the mother's body from working glamour is a danger to both her and the child. »

« English medicine. You t'ink glamour all one thing. » Nkiruka shook her head and held up three fingers. « Is three different magics. Two safe. Sound and scent. Even light all right, if not too much. Like walking. Walking good for de mother. Running, no. »⁶¹

La remise en question est trop profonde pour que Jane l'accepte vraiment mais le lecteur au fait des superstitions passées sur la grossesse comprend l'erreur herméneutique qu'il a effectué : immergé dans la focalisation interne, il a oublié que celle-ci ne reflétait pas forcément la « réalité » fictionnelle et persuadé d'intégrer un élément de xéno-encyclopédie,⁶² il n'a pas pensé au fait que ce monde fonctionnait sur une version antérieure de l'encyclopédie⁶³ (médicale). Cette conversation ébranle les fondations de notre lecture, en changeant les règles de la suspension consentie de l'incrédulité. Les connaissances médicales de Jane sont réduites à des rumeurs, des on-dit, avec à nouveau le recours aux formes passives et impersonnelles pour souligner la paresse intellectuelle : « it was [...] common knowledge », « All the best medical science says ». Comme pour Sophronia et Soap, la différence de niveau de langue entre les interlocuteurs est subvertie pour renverser leur relation de pouvoir : les circonvolutions de l'anglais standard, avec ses politesses et ses incises (« I understand your point, but must, respectfully, disagree ») sont beaucoup moins crédibles que la parole de Nkiruka, plus directe dans sa forme grammaticale et phonétique et plus crue dans son contenu.⁶⁴ Jane reste la focalisatrice mais les vrais héros du roman sont les personnages de couleur et le complexe du sauveur blanc est inversé.⁶⁵ Kowal, qui témoigne en annexe de l'étendue de ses recherches

⁶¹ Kowal, Mary Robinette. *Of Noble Family*. New York: Tor Books, 2015. loc.1520-1526.

⁶² Concept élaboré par Saint-Gelais dans *L'Empire du pseudo* mais résumé plus clairement par Langlet : « l'ensemble des opérations cognitives du lecteur vise à établir, bien plus qu'un "mirage paradigmatique", une encyclopédie (au sens d'Umberto Eco) complète – ou son mirage, c'est-à-dire une encyclopédie *possiblement* complète – nécessaire à la compréhension, et à l'acceptation comme vraisemblable, des étrangetés du récit. Cette "xéno-encyclopédie" se règle sur l'encyclopédie de départ du lecteur selon un principe d'écart minimal » (Langlet, *op.cit.*, p.26 ; italiques originales).

⁶³ Les versions antérieures de l'encyclopédie (voir Saint-Gelais, *L'empire du pseudo*, *op.cit.*, p.141) sont utilisées pour lire des romans historiques, où l'ensemble des savoirs partagés diverge forcément du présent sans que cet écart doive forcément être pointé par la narration.

⁶⁴ Elle laisse entendre qu'aucune esclave ne donnerait naissance à un enfant (éventuellement conçu d'un viol par leur maître) si elle pouvait interrompre la grossesse en utilisant du *glamour*.

⁶⁵ Même si Jane et Vincent aident à réparer le mal causé par Lord Verbury et son intendant, il s'avère que les esclaves se sauvent eux-mêmes depuis des années en peuplant leur ville cachée, Picknee Town, et c'est le savoir-faire du Dr. Jones et de Nkiruka qui permet à Jane et son fils de survivre à un accouchement dangereux.

préliminaires et de sa volonté de donner une vision aussi authentique que possible d'une plantation de canne de sucre au début du XIX^e siècle (avec une mise au point linguistique et une bibliographie), est aussi l'une des rares auteur(e)s du corpus à donner des origines ethniques spécifiques, donc des langues et pratiques différentes du *glamour* à ses personnages africains (Nkiruka et Amey sont Igbo, Dolly est Asante). À travers les yeux de Jane, le lecteur découvre la réalité sordide du viol et du colorisme, mais aussi un camaïeu de femmes de couleur volontaires qui prennent leur destin en main : Miss Sarah, Nkiruka, Amey, Louisa, Dr. Jones...

L'auteure a choisi Antigua en hommage à Austen et dans une logique très postcoloniale, elle décentre la perspective européenne dans ce dernier tome pour donner la parole aux Indes Occidentales. La plupart des œuvres du corpus, en revanche, maintiennent une logique centrifuge qui empêche la périphérie d'interroger le centre et laissent aux colonies le flou artistique de l'exotisme. Malgré l'exploration spatiale qu'on s'attend à trouver en fantasy, genre littéraire qui met en avant quêtes et voyages comme un accès à l'identité, le monde visité reste étroit d'espace et d'esprit. Comme nous l'avons vu, l'usage néo-conservateur de l'humour et du divertissement transparaît notamment dans le steampunk de Carriger, qui montre son appartenance à la culture dominante et « romance, naturalise et autorise les récits et structures impérialistes » (pour reprendre les termes de Ho) en lissant les arrière-plans historiques indien et égyptien sur lesquels se déroulent les aventures fantasques d'Alexia et de Rue. Nous reviendrons dans le troisième sous-chapitre sur l'idéalisation de l'anglicité qui est à la base du steampunk et fait obstacle à la conception d'un steampunk postcolonial.

Pour l'instant, retenons surtout que la focalisation forcée sur l'Égypte, bon élève de l'impérialisme, dans le corpus offre un excellent exemple du « déplacement » à l'échelle internationale et voyons comment notre théorie s'applique dans un cadre géographique et politique décalé vis-à-vis de l'Empire britannique. La représentation étriquée de celui-ci est inversement proportionnelle à la pléthore de voyages sur le continent européen, en général dans le contexte des guerres napoléoniennes, ce qui s'apparente également à une forme de déplacement dédouanant l'impérialisme anglais.

II – Grand Tour et petit empereur

The Night Circus offre une approche particulièrement dématérialisée du monde et de l'Empire et la communauté des *rêveurs*, unis par leur amour du Cirque par-delà les continents et les langues, contribue à donner du globe une vision unifiée, lissée et aussi harmonieuse que leur « uniforme » en blanc, noir et rouge. Marco, emmenant Isobel dans son café londonien

préféré, explique : « this place is very French, I think that's part of the charm. So many places here don't bother to be charming ». ⁶⁶ À regarder précisément le passage, ce charme relève du cliché : les murs peints en rouge, l'éclairage à la bougie, la réserve des autres clients, le Bordeaux, le plateau de fromage et de baguette... Ce lieu qu'affectionne Marco est aussi nébuleux que les virées internationales qui font partie de son éducation et de celle de sa rivale :

Celia grows up in a series of theaters. Most often in New York, but there are long stretches in other cities. Boston. Chicago. San Francisco. Occasional excursions to Milan or Paris or London. They blend together in a haze of must and velvet and sawdust to the point where she sometimes does not recall what country she is in, not that it matters. ⁶⁷

La perception synesthésique de l'espace véhiculée par la polysyndète (« a haze of must and velvet and sawdust ») s'inscrit dans le brouillage des frontières entre réel et rêve dans le roman : le monde extérieur n'a aucune importance (« not that it matters ») et aucune saveur car le Cirque des Rêves *est* le monde. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 8 mais le phénomène mérite d'être souligné à l'échelle européenne, parce que le Grand Tour semble pris dans un même flou artistique. Or, cette représentation de l'Europe, terrain juste assez étrange pour être exotique et juste assez familier pour être contrôlable, se prête à la caricature des antagonistes et des héros.

1) L'Ogre et le Général : le combat des titans

La tradition du Grand Tour, qui conclut l'éducation d'un jeune aristocrate anglais par la visite des grandes villes et des grandes œuvres d'arts européennes, perd en popularité au XIX^e siècle par rapport aux siècles précédents suite aux guerres napoléoniennes sur le Continent. Les romans du corpus élargi qui envoient leurs héroïnes faire un Grand Tour revisité en voyages de noces (*The Grand Tour, or the Purloined Regalia* de Wrede et Stevermer et à deux reprises chez Kowal, dans *Glamour in Glass* et *Valour and Vanity*) finissent ainsi invariablement en mission d'espionnage contre Napoléon. Celui-ci hante les marges des récits, régulièrement mentionné mais jamais présent. Il est d'ailleurs rarement appelé par son nom, comme tout croque-mitaine qui se respecte. Saintcrow mentionne dans la même phrase la Terreur et les actions de « the (thrice-damned) Corsican », unis à travers une volonté commune de massacrer tous les descendants de la famille royale et Emma craint que certains membres de la famille corse aient suffisamment de potentiel magique pour devenir le nouveau « récipient » (*vessel*) de l'esprit de Gallica. ⁶⁸ En fantasy, la royauté de droit divin n'est pas à prendre à la légère et

⁶⁶ Morgenstern, Erin. *The Night Circus*. New York: Anchor Books, 2011. p.41.

⁶⁷ *Ibid.*, p.28.

⁶⁸ Saintcrow, Lilith. *The Red Plague Affair*. London: Orbit Books, 2013. p.50.

l'état-major britannique est extrêmement inquiet dans *His Majesty's Dragon* en apprenant que Temeraire, dont l'œuf était destiné à Napoléon, est un Impérial et représente donc une sorte d'adoubement symbolique de la part de l'Empire du Milieu.⁶⁹ Menace invisible dans les deux premiers tomes, Bonaparte est associé aux traîtres.⁷⁰ Il reste d'ailleurs l'homme à abattre et la série se termine sur son exil à Sainte-Hélène en 1813. Mais c'est un digne adversaire ; l'arrogance et l'appétit de conquête qui causent sa chute sont contrebalancés par une intelligence remarquable. Laurence désobéit à ses supérieurs en apportant l'antidote de la peste draconique aux Français dans *Empire of Ivory* et est ainsi forcé de constater que l'aménagement de Paris pour adapter la ville aux dragons est un travail extraordinaire. La nationalité de l'auteure ne semble pas entrer en ligne de compte : Novik est aussi américaine que Wrede, Stevermer et Kowal. Cette dernière désigne Bonaparte exclusivement comme « the Ogre », ce qui concorde certes avec la position d'une héroïne anglaise patriotique, exposée aux pamphlets du début du XIX^e siècle qui ont construit sa légende noire, mais rompt avec la remise en question systématique (et néo-victorienne) des préjugés anglo-centrés que nous avons analysés dans le sous-chapitre précédent.

La légende noire de Napoléon n'a d'égal que la légende dorée de Wellington, qui impressionne immédiatement Jane, Cecelia et Kate lors de ses brèves apparitions dans *Glamour in Glass* et *The Grand Tour*.⁷¹ Susanna Clarke s'amuse de cette adulation en lui brochant un portrait plus grand que nature dans *Jonathan Strange and Mr Norell* :

How to describe Lord Wellington? How can such a thing be necessary or even possible? [...] The handsomest toy soldier in an English nursery is always called Wellington and has more adventures than the rest of the toy box put together. Every schoolboy impersonates Wellington at least once a week, and so do his younger sisters. Wellington embodies every English virtue. He is Englishness carried to perfection. If the French carry Napoleon in their bellies (which presently they do), then we carry Wellington in our hearts. ² [...]

² Of course it may be objected that Wellington himself was *Irish*, but a patriotic English pen does not stoop to answer such quibbling.⁷²

⁶⁹ En réalité, le lecteur apprend dans *Throne of Jade* que les Chinois devaient se débarrasser de l'œuf de Temeraire pour des raisons de politique interne et n'essayaient pas d'établir une alliance avec la France. Malgré les relations tendues avec les Britanniques par rapport à l'opium, trois cents dragons chinois sont envoyés en Russie pour contrer les troupes napoléoniennes dans *Blood of Tyrants*.

⁷⁰ Il cause la trahison et l'exécution de Choiseul dans *His Majesty's Dragon* et s'allie à Lien, la dragonne blanche Némésis de Temeraire dans *Black Powder War*.

⁷¹ Novik, à nouveau, fait exception à la règle. Wellington, présenté sous le nom de Wellesley dans les premiers tomes avant d'acquérir son titre, est antipathique à Laurence, qui ne supporte pas son pragmatisme. Bien sûr, il gagne ses galons par la suite et est le premier de l'état-major à traiter Jane Rolland d'égal à égal.

⁷² Clarke, *Jonathan Strange and Mr Norrell*, *op.cit.*, p.372-373 ; italiques originales.

Les moyens stylistiques mis en œuvre sont si appuyés qu'ils ne peuvent pas être pris comme argent comptant : les deux questions rhétoriques initiales (qui jugent Wellington indescriptible), l'usage du superlatif et du comparatif (« handsomest », « more... than... »), la répétition de l'opérateur de parcours « every », les champs lexicaux de l'intemporel et de la vertu... Le général est considéré comme un emblème, un symbole de sa société et son époque, et la personnification de l'esprit national (« embodies every English virtue », « is Englishness carried to perfection ») est mise en abyme par les enfants des deux sexes qui, à leur tour, incarnent le héros dans leurs jeux (« impersonates »). Cette performativité de l'anglicité est soulignée puis subvertie dans la note de bas de page, où le narrateur fait mine de s'offusquer des remarques indélicates sur les origines irlandaises du duc, utilisant des formules impersonnelles (« it may be objected », « a patriotic English pen ») pour tourner en ridicule le snobisme hibernophobe de l'aristocratie. Il laisse entendre que lui-même ne se range pas parmi ces plumes anglaises patriotiques – mais malgré le style satirique, le déroulement de la diégèse justifierait qu'on prenne le panégyrique de Wellington au pied de la lettre. Strange se plie en quatre pour gagner son estime et malgré des ordres parfois exaspérants du fait de son ignorance de la magie, il apparaît indispensable aux campagnes européennes,⁷³ excellent stratège et commandant, pragmatique, charismatique et solaire. Comme précédemment pour Carriger, on peut s'interroger sur l'efficacité de l'humour comme outil pour remettre en question l'anglocentrisme, lorsque l'intrigue met les héros nationaux sur un piédestal.⁷⁴

En effet, si on a plaisir à reconnaître Napoléon et Wellington dans des histoires légèrement différentes, le manichéisme moral de leur opposition nous pousse à lire l'Europe des guerres napoléoniennes comme un terrain de jeu, une sorte de conte de fées, genre qui, d'après Darko Suvin, répond à un désir d'évasion anti-cognitif (que nous pourrions aisément qualifier de néo-conservateur) :

Le conte de fées conteste [...] les lois du monde empirique de l'auteur, mais il s'évade de ses horizons vers un monde latéral et clos, indifférent aux possibilités cognitives. Il n'utilise pas l'imagination pour comprendre les tendances de la réalité, mais comme fin en soi, en l'isolant des contingences réelles [...]. Cette substitution du désir à la réalité est à la fois sa force et sa

⁷³ « “Lord Wellington does not stay in one place, [...] Lord Wellington goes where he is needed. And Lord Wellington [...] is needed *everywhere*.” » (*Ibid.*, p.369 ; italiques originales).

⁷⁴ Dans une veine similaire, l'une des blagues récurrentes dans les quatre premiers tomes de *Thursday Next* tourne autour des révisionnistes français, qui tentent constamment de réécrire leurs défaites en tuant prématurément des héros anglais. L'amiral Nelson meurt dix ans avant son heure pendant toute la durée de *Something Rotten*, ce qui oblige la mère de Thursday à héberger sa maîtresse Emma Hamilton jusqu'à ce que le Général Next ait rétabli le cours normal de l'Histoire. Notons que les Français sont les seuls à tenter ce genre de choses, peut-être parce que la France est le seul ennemi assez politiquement correct pour que la plaisanterie ne soit pas xénophobe. Pour des raisons évidentes, un révisionnisme allemand prendrait une portée beaucoup plus sinistre.

faiblesse, car elle n'implique nullement qu'un tapis puisse voler – ni qu'un troisième fils d'humble origine puisse devenir roi – en dépit de la gravité. Il postule tout simplement un autre monde dans lequel, par magie, les tapis volent, comme, par magie, des pauvres deviennent princes, un monde auquel on accède par un acte de foi et de fantaisie.⁷⁵

Si nous ne sommes pas obligatoirement d'accord avec l'analyse que Suvin fait de la suspension consentie de l'incrédulité, qui peut très bien comporter une dimension cognitive (voir la logique d'appareil du merveilleux dans le chapitre 5), nous avons déjà souligné dans le chapitre 2 que la fantasy régresse lorsqu'elle reprend sans les interroger les archétypes du conte. L'Ogre est un archétype de choix et même lorsque son appétit vorace de conquête et de destruction prend des proportions planétaires,⁷⁶ la satire risque de tomber à plat. Le fait que toutes les réécritures des guerres napoléoniennes du corpus se contentent de changements mineurs, déplaçant les causes et les dates des batailles sans affecter l'issue finale,⁷⁷ est parlant, alors que la nécessité ou la contingence de Bonaparte dans l'Histoire sert au contraire souvent d'exemple pour des énoncés « créateurs » de mondes possibles dans l'ouvrage de Ryan.⁷⁸ L'Europe constitue un arrière-plan neutralisé et dépolitisé, un fond sur lequel se déploie le tourisme des personnages anglais et qui les conforte dans leur vision du monde.

2) L'Europe au service de sa majesté : tourisme militaire

Ce regard touristique variable conditionné (ou non) par la fiction relève de ce que le chercheur anglais John Urry nomme le « tourist gaze » ou regard touristique. C'est un regard qui n'est pas juste un acte de perception mais aussi un acte performatif qui construit le réel que l'on observe par une interprétation subjective qui fait advenir nos représentations. [...] [N]ous plaquons ce que nous savons déjà sur le territoire et ainsi nous le construisons et nous l'exotisons (oui là on est sur du verbe qui n'existe pas) pour qu'il corresponde par exemple à nos attentes de dépaysement. C'est la raison pour laquelle Claude Lévi-Strauss, le fondateur de l'anthropologie structurale commence son livre *Tristes Tropiques* par « *je hais les voyages et les voyageurs* ». Il dénonce cet attrait du lointain où l'on ne va chercher que de l'étrange pour changer d'air sans voir ce qui est commun et ce qui ne rentre pas dans le cadre.⁷⁹

Ce billet de David Peyron expose bien la mécanique du tourisme de consommation, qui ne va chercher à l'étranger que de l'étrange pour changer d'air et, au lieu d'aller à la rencontre de l'altérité, se complaît dans l'exotisme. Or, le regard que les personnages anglais portent sur

⁷⁵ Suvin, *op.cit.*, p.15.

⁷⁶ « Naturally he [Napoleon] was eager to re-establish himself as Emperor, but it was not yet known where he would chuse [*sic*] to be Emperor of. He had always yearned to emulate Alexander the Great and it was thought that he might go east. He had invaded Egypt once before and had some success there. Or he might go west: there were rumours of a fleet of ships at Cherbourg ready and waiting to take him to America to begin the conquest of a fresh, new world » (Clarke, *Jonathan Strange and Mr Norrell*, *op.cit.*, p.553).

⁷⁷ C'est le cas chez Kowal et Clarke. Novik fait exception : son uchronie des guerres napoléoniennes est aussi rigoureuse dans le *world-building* que radicale dans sa recherche d'altérité.

⁷⁸ Ryan, *op.cit.*, p.16 ; 48-53.

⁷⁹ Peyron, David. « L'espace du fandom partie 1 : Le tourisme de l'imaginaire ». *David Peyron*. 3 juin 2016. <<https://davidpeyron.wordpress.com/blog/>>. Consulté le 29/12/2016 ; italiques originales.

l'espace européen réimaginé ressemble au « tourist gaze » qui plaque les connaissances antérieures sur le territoire. Le gigantesque champ de bataille où intervient Jonathan Strange (de 1811 à 1814, puis en juin 1815) change à peine d'une campagne et d'un pays à l'autre : le lecteur a d'autant plus de mal à se repérer au milieu des routes, forêts et rivières que le magicien prend l'habitude de réarranger le paysage portugais, espagnol et français au gré du général (et à la grande inquiétude de la population locale). L'idée que les guerres napoléoniennes ont redessiné la carte de l'Europe peut donc être prise au pied de la lettre dans ce cas précis et cette réification de la métaphore est surtout ludique. Le traitement de l'Europe comme un plateau de jeu est mis en abyme lorsque Strange, distrait par une partie de billard, oublie de remettre à leur place deux églises de St Jean de Luz (interverties sous l'effet de l'alcool pour démontrer la transportation magique des objets à des officiers). L'anecdote, rapportée en note de bas de page par le narrateur,⁸⁰ lui donne l'occasion de critiquer Strange en marge du texte « officiel » mais s'agit-il vraiment de remettre en question l'ingérence anglaise, ou simplement de rendre le personnage plus sympathique en s'amusant de ses frasques de plus en plus énormes ?⁸¹ La deuxième option semble plus probable.

Si la Belgique, l'Espagne et le Portugal sont dépeints et utilisés comme des champs de bataille, l'Italie s'entoure d'une aura plus mystique. Le voyage d'Alexia dans *Blameless*, qui aboutit à Florence, lui permet de découvrir ses racines en tant qu'individu et espèce, ce qui légitime l'existence de l'enfant qu'elle porte. Ce pèlerinage place donc le futur dans la lignée du passé familial et historique. Mais c'est surtout Venise qui est mise en lumière. En plus de représenter le lieu idéal pour croiser la route de Lord Byron en 1817,⁸² la Cité des Doges est un cadre privilégié pour les romans de fantasy.⁸³ Beckett parvient à évoquer cette magie sans faire bouger son héroïne du sol altanien, à travers *The Towers of Ardaunto*, livre découvert dans la bibliothèque de son père et qu'Ivy croit d'abord être l'un des romans gothiques de Lily :

Ivy had never heard of the author, who, according to the brief paragraph following the frontispiece, was the son of a noble family from the Principalities, these being the wealthy city-states on the northern edge of the Murgh Empire. Ivy doubted the veracity of the biography.

⁸⁰ Clarke, *Jonathan Strange and Mr Norrell*, *op.cit.*, p.429.

⁸¹ En juin 1815, il soustrait temporairement Bruxelles à l'attaque des Français en téléportant la ville toute entière sur le continent américain, qui « a toujours l'air si vide sur la carte » et doit enchanter des gâteaux et des oiseaux pour communiquer avec ces alliés temporairement transatlantiques.

⁸² Nous reviendrons sur ce pèlerinage littéraire dans le chapitre 6.

⁸³ La trilogie *Merle und die Fließende Königin* de Kai Meyer, *Herr der Diebe* de Cornelia Funke, *The Magician King* de Lev Grossman, *Kushiel's Chosen* de Jacqueline Carey...

More than likely the author was an Altanian schoolteacher who sought to lend an air of mystery to the novel by claiming a foreign background.⁸⁴

Ivy se moque du déplacement exotique du cadre spatio-temporel, classique dans les romans gothiques (en particulier chez Radcliffe), qui vise à donner à l'histoire un « air de mystère ». On pourrait dire que Mark Anthony, sous le pseudonyme beaucoup plus anglais « Galen Beckett » avec lequel il signe *The Lockwell Sisters*, réinvente aussi sa biographie. En l'occurrence, c'est surtout l'utilisation du roman comme un symbole (à l'instar des souvenirs maudits de Am-Anaru) qui nous intéresse : il sert de support mémoriel pour ramener Ivy à la librairie où elle l'a acheté, une boutique placée littéralement⁸⁵ sous le signe de la cité des canaux. Le roman et la ville constituent des clés d'interprétation dans la série d'énigmes laissée par Mr. Lockwell.

La place accordée à la Reine de l'Adriatique dans le corpus s'apparente à une version néo-conservatrice de l'engagement politique déplacé du roman gothique.⁸⁶ L'état pathétique de la ville dont sont témoins Jane et Vincent dans *Valour et Vanity* est attribué à la mise à sac par Napoléon, ce qui est historiquement correct mais contribue à concentrer la critique de l'impérialisme au XIX^e siècle sur les voisins de la Grande Bretagne : le Premier Empire met fin à 800 ans de république en annexant la Cité des Masques en 1897 et au cours de la première moitié du XIX^e siècle, la ville est prise entre les appétits rivaux du nouveau royaume d'Italie et de l'Empire d'Autriche-Hongrie. L'intervention des « gendarmes du monde » anglais ne peut être que salvatrice et s'inscrit dans la vision axiologique des régimes politiques.

3) Pax Britannica et ruines : axiologie des régimes politiques

Comme déjà montré plus haut avec Saintcrow, la Révolution française fait des apparitions minoritaires mais rigoureusement négatives dans le corpus, centrées sur la guillotine, le régicide et la Terreur, en laissant complètement de côté la portée positive de ses

⁸⁴ Beckett, *The Master of Heathcrest Hall*, *op.cit.*, p.87.

⁸⁵ « Except there had been one thing besides the book she had noticed. It was the intricate piece of stained glass above the door: a beautiful work that depicted a lion standing rampant against a blue background. / A lion with wings. / It was the crest of Ardaunto. The aegis. Which meant the hunched, white-haired proprietor from whom she had purchased the book was... / "...Mr. Fintaur," she said aloud as she hastily fastened the buttons of her coat » (*Ibid.*, p.223).

⁸⁶ « The merit of Gothic seen thus is as a kind of transgression – which, of course, is by no means the same as an escape. The 1790s were chaotic years in which domestic unrest and fears of invasion from abroad shaped political and cultural life, and the literary market was flooded with a mass of fiction which rejected direct engagement with the activities of contemporary life in favour of geographically and historically remote actions and settings; but these two facts must be positively connected [...]. Within the Gothic we can find a very intense, if displaced, engagement with political and social problems, the difficulty of negotiating those problems being precisely reflected in the Gothic's central stylistic conventions » (Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day. Volume 1: The Gothic Tradition*. London: Longman, 1999. p.54).

idéaux universels. Cette mauvaise presse, immortalisée outre-manche par *Reflections on the Revolution in France* d'Edmund Burke (1790), prend une tournure particulière dans *The Grand Tour* lorsque Lady Sylvia et l'évêque d'Amiens s'avèrent être membres de la « Ligue du Mouron Rouge », d'après la série de romans populaires *The Scarlet Pimpernel* de la baronne d'Orczy (1905-1936).⁸⁷ Sir Percy Blakeney, gentilhomme anglais et fidèle royaliste, y sauve des aristocrates de la guillotine sous ce pseudonyme. Le Mouron Rouge devient ici une organisation qui communique par tricot codé⁸⁸ et défend la veuve et l'orphelin :

Cecy said, "I thought the League of the Pimpernel existed only to save victims from the guillotine during the Terror."

"That's how it began," said Thomas. "Once the Terror was over, the members were able to rest in safety. Yet the need to defend the innocent never ends. There will be always be work for those of us who wish to use our wits against the enemy."

"Napoleon Bonaparte, I take it, was the most recent enemy?"⁸⁹

Le mélange de fiction/histoire est suffisamment subtil pour que le lecteur se demande si cette ligue a bel et bien existé et le glissement d'aristocrate à « the innocent » (sans mention de rang) est notable – le Mouron Rouge est l'une des sources d'inspiration pour le personnage de Zorro. Dans ce dialogue, on pourrait presque substituer « Adversary » à « enemy » : *The Grand Tour* construit la diabolisation en dénigrant la stature et la légitimité de Bonaparte,⁹⁰ mais aussi en présentant l'ombre d'un empire ressuscité comme une véritable menace qui réduirait l'Europe en cendres.

Le déroulement du Grand Tour à travers la France et l'Italie, découpé en sections qui ont pour titres le nom des villes, suit une logique de palimpseste proche de la psychogéographie que nous étudierons dans le chapitre 4.⁹¹ Les voies antiques et contemporaines du pouvoir se superposent et se croisent,⁹² alors que l'intrigue révèle toujours de nouvelles destinations pour

⁸⁷ Adaptée librement en roman YA fantasy post-apocalyptique (avec l'obligatoire histoire d'amour impossible) par Diana Peterfreund : *Across a Star-Swept Sea* (2013). Un premier roman situé dans le même univers, *For Darkness Shows the Stars* (2012), est inspiré de *Persuasion* de Jane Austen.

⁸⁸ Un hommage inversé à Mme Defarge dans *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens ?

⁸⁹ Wrede and Stevermer, *op.cit.*, loc.4944-4948.

⁹⁰ « What, the Little Emperor? Quite a diminution of his powers, from emperor to mere king. But yes, it [the holy chrism] would have rendered even the little Corsican into the rightful king » (*Ibid.*, loc.4475-4476).

⁹¹ Les lieux visités par les protagonistes et les antagonistes sont investis d'un pouvoir symbolique et ésotérique sur plusieurs époques, qui renvoient le visiteur à un régime politique antérieur. La Sainte-Chapelle, à cet égard, est moins un palimpseste qu'un mille-feuilles : « It is the location itself that is ancient, having been the sacred site not only of the Frankish kings, but of the tribal chieftains of the Gauls before Rome conquered them, and possibly even of prehistorical barbarians » (*Ibid.*, loc.6922-6924).

⁹² « "My uncle is less concerned with the splendors of the past than with the splendors of the present," said Theodore with a trace of sadness. "The palaces of Vienna mean far more to him than the splendors of Rome. He has quite a different itinerary in mind from the one I would have liked." » (*Ibid.*, loc.6386-6388).

le couronnement final, de Vienne et Venise,⁹³ de Rome⁹⁴ au bois sacré de *Nemus Dianae*, où le rôle du souverain apparaît brusquement sous un jour différent : depuis le départ, la Contessa prévoyait de transformer Théodore en roi légitime et empereur pour une raison n'ayant rien à voir avec Bonaparte : « The king was always the most powerful sacrifice the ancients could make ». ⁹⁵ En cherchant à restaurer le pouvoir quasi-divin de ces ancêtres, elle se montre encore plus ambitieuse qu'ils ne l'avaient cru et on retrouve le lien néo-païen entre la Déesse-mère et son amant sacrificiel, le Dieu Cornu, vu dans le chapitre 2. Sous les cris indignés d'une chèvre qui a besoin d'être traitée, le rituel manque néanmoins de *gravitas* et tourne court grâce aux efforts conjoints des héros. Mais ce n'est pas parce que des plans de conquête sont ridiculisés qu'ils perdent leur résonance symbolique. Le rituel magique compliqué de la Contessa fait écho à la fascination victorienne pour des civilisations passées, qui constituent un héritage culturel et politique : Robin Gilmour emploie l'expression « usable pasts », qui s'applique aussi bien au Moyen-Âge qu'à Rome et à la Grèce Antique.⁹⁶

Dans son histoire uchronique, Gail Carriger répartit l'Histoire antique entre les différentes cultures : l'Égypte aux loups-garous, la Grèce aux vampires et Rome aux humains. En réalité, on sait que les grands empires et les civilisations méditerranéennes existent aux carrefours les uns des autres, entre emprunts, guerres, conquêtes et alliances.⁹⁷ Les Romains prennent notamment leurs dieux majeurs au panthéon grec mais aussi leurs pénates aux Égyptiens et aux Étrusques. Dans notre corpus, ce syncrétisme s'accompagne d'une vision stratifiée de l'Histoire européenne, chaque empire ressuscitant ses prédécesseurs à travers les lieux communs sacrés. Dans *Imprudence*, Rue révèle que Lord Akeldama (*potentate* dans le conseil fantôme de la reine depuis *Blameless*) n'est nul autre qu'Alexandre le Grand. Cela place donc le plus grand conquérant de l'Histoire, unificateur de l'Orient et de l'Occident (et modèle de Bonaparte) derrière le succès de l'Empire britannique.⁹⁸ Sur le modèle de la *Pax Romana*,⁹⁹

⁹³ L'écriture illisible du père de Cecy rend les deux villes indissociables (*Ibid.*, loc.6498-6501).

⁹⁴ « The Roman Empire had, at its height, united Europe from Britain to Persia; after the Empire broke apart, the spiritual authority of Rome remained strong for centuries. Throughout Europe, Rome was still symbolic of her ancient imperial glory, and symbolism is extremely important in working complex and ambitious enchantments » (*Ibid.*, loc.7610-7612).

⁹⁵ *Ibid.*, loc.8314-8315.

⁹⁶ Gilmour, *op.cit.*, p.41-53.

⁹⁷ Voir par exemple l'évolution du culte d'Osiris et Isis au cours des siècles, retracée notamment dans l'exposition « Il Nilo a Pompeii » au Musée d'Égyptologie de Turin.

⁹⁸ En outre, Matakara alias Hatchepsout fait d'Ivy Tunstell la plus jeune reine vampire anglaise et son héritière par la morsure dans *Timeless*. L'archéologie en chair et en os de Carriger assure à Victoria, Impératrice des Indes, le soutien symbolique de l'empire perse achéménide et de la XVIII^{ème} dynastie égyptienne.

⁹⁹ 27 av. J-C à 180 ap. J-C.

l'expression « Pax Britannica » désigne parfois le siècle impérial (1815-1914) en référence à la paix relative en Europe et dans le monde sous l'hégémonie commerciale, militaire et industrielle de l'Empire Britannique et a également un emploi métonymique pour l'étendue spatiale de ce même Empire :

There was no agreed term for this far-flung conglomerate [of the British world-system]. This may have been why contemporaries sometimes found it convenient to fall back on that protean phrase 'the Pax Britannica' once it came into use after 1880, as if the 'British Peace' formed a geographical zone.¹⁰⁰

Il s'agit d'une paix *relative* : aux situations de l'Irlande et de l'Inde s'ajoutent les guerres des Boers et bien sûr la guerre de Crimée (1853-1856), qui affaiblit déjà considérablement l'hégémonie de la *Pax*.¹⁰¹ Nous y reviendrons dans le chapitre 5 pour clarifier l'articulation entre les guerres du XIX^e siècle et les guerres mondiales du XX^e siècle dans les littératures de l'imaginaire.

La répartition des systèmes politiques dans le corpus est sans appel : Napoléon est l'héritier de la Terreur et l'incarnation de l'impérialisme dans ce qu'il a de plus destructeur face à une Victoria régnant sur une monarchie bienveillante qui, parfois, intervient dans le monde pour le bien de tous. La Grande-Bretagne ne conquiert pas, elle ne fait que veiller sur ses protectorats. Ce manichéisme est solidement ancré dans la culture populaire, qui se méfie des empereurs¹⁰² et préfère les rois.¹⁰³ Comme nous l'avons déjà vu par rapport à la figure d'Arthur, le roi légitime représente la restauration de l'ordre naturel et symbolique en fantasy, l'harmonie et la permanence. Les empires antiques ressuscités lors des Grand Tours du corpus, Rome en tête, jouent sur l'ambivalence entre gloire et obsolescence. L'impérialisme contemporain, en revanche, se teinte d'une aura négative dont les Britanniques sont exemptés. Aussi fidèle soit-elle à l'esprit anglais du XIX^e siècle, la diabolisation de Napoléon est avant tout une diversion dans notre corpus. Elle est notamment véhiculée par des formes d'humour néo-conservatrices. En définitive, ce n'est pas un ailleurs que les récits donnent à voir, mais un alibi. Après avoir

¹⁰⁰ Darwin, John, *op.cit.*, p.1.

¹⁰¹ Avec la guerre franco-prussienne, l'industrialisation de l'Allemagne et l'émergence du Japon et des États-Unis sur la scène internationale, la suprématie britannique n'est déjà plus qu'un pieux mensonge en 1870.

¹⁰² « If a ruler is known as The Emperor, it's almost a sure sign that he's an Evil Overlord. Kings, Lords, and Presidents are as likely to be good as they are to be bad, but somehow The Emperor is almost always the story's heavy » (« The Emperor ». *TV Tropes*. <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheEmperor>>. Consulté le 05/08/2016.).

¹⁰³ « “Kingdoms are good, Empires are evil.” — The Grand List of Console RPG Cliches, rule 133 » (« Good Republic, Evil Empire ». *TV Tropes*. <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GoodRepublicEvilEmpire>>. Consulté le 05/08/2016.). *Star Wars* est un exemple-type : la reine (élue) Amidala défend la République et la princesse Leia est un des généraux de la Rébellion face au maléfique Empire Galactique.

recensé les idées les plus courantes dans la majorité de ce chapitre, c'est en revanche vers les exceptions que nous souhaitons nous tourner dans ce troisième sous-chapitre, en explorant les possibilités d'un espace dynamique.

III – À l'est du soleil et à l'ouest de la lune : nouveaux mondes et frontières

À quelques exceptions près (Kowal et Novik), le corpus met en évidence une réticence des littératures de l'imaginaire contemporaines à se confronter aux souvenirs et à la représentation de l'Empire britannique, multipliant les stratégies d'évitement et de dédouanement, qui apparaissent particulièrement caricaturales dans le traitement du bonapartisme. Pourquoi s'acharner ainsi sur les défauts d'œuvres qui relèvent de la paralittérature et de la littérature de consommation ? Parce que ce manque de décentrement n'est pas une fatalité et que le steampunk, sous-genre naturellement enclin à la nostalgie, notamment sur les questions coloniales, est depuis quelques années sujet à des remises en question radicales de la part d'auteurs et de critiques militants, persuadés que la fiction populaire n'est pas condamnée au néo-conservatisme et que le divertissement doit aussi interroger. Par conséquent, ce sous-chapitre explore la réalité contemporaine d'un steampunk postcolonial, principalement à travers des œuvres très périphériques ou absentes du corpus. À quoi ressemblent ces nouveaux mondes déconstruits et décentrés ? Vers où l'imagination se projette-t-elle ?

1) *Brave New World* : entre rêve américain et anglophilie

Par ses deux naissances successives, la fantasy est une citoyenne anglo-américaine des littératures de l'imaginaire et cette histoire générique se voit à l'échelle du développement des séries. L'association des États-Unis avec l'avenir et de la Grande-Bretagne avec la tradition est très claire.¹⁰⁴ Lorsque l'Américaine Tessa Gray débarque à Londres au début de *Clockwork Angel* pour retrouver son frère, ce mouvement de retour aux sources fait écho au développement de l'univers fictionnel de Cassandra Clare par cycles romanesques successifs, appelés collectivement *The Shadowhunter Chronicles* : l'hexalogie originelle *The Mortal Instruments* se déroule à New York au XXI^e siècle mais la trilogie *prequel The Infernal Devices* retrace le passé victorien de la branche anglaise des chasseurs de démons. Les « New Lands » où Eldyn

¹⁰⁴ Chez Morgenstern, le duel entre les doctrines d'éducation des deux magiciens, qui oppose Londres et New York, maître et élève, théorie et pratique, se solde par un match nul. Mais Bailey, le jeune fermier du Massachussets, représente l'avenir du Cirque et son entrée dans le XXI^e siècle.

et Dercy partent bâtir leur avenir à la fin de *The Master of Heathcrest Hall* sont un avatar transparent du Nouveau Monde, tout comme la colonie « Nova Esperium » dans *The Scar* – mais avec une distance ironique, comme toujours avec Miéville, qui détruit méthodiquement les espoirs de ses personnages. En revanche, l'arrivée grandiose de Gemma à New York à la fin de *The Sweet Far Thing* est à prendre au premier degré :

A little girl dwarfed by an enormous hair ribbon points excitedly ahead. "Papa! Look!"

There in the city's steam-and-smoke smudged harbor is the most extraordinary sight of all: a great copper-clad lady with a torch in one hand and a book in the other. This is not a statesman or a god or a war hero who welcomes us to this new world. It is but an ordinary woman lighting the way—a lady offering us the liberty to pursue our dreams if we've the courage to begin.¹⁰⁵

La scène est très cinématographique : l'allitération en [s] (« steam-and-smoke smudged [...] sight ») donne une impression de mouvement et on imagine aisément un travelling avant depuis le bateau rempli d'immigrés émerveillés, le doigt pointé de la fillette initiant un mouvement de caméra pour révéler la Statue de la Liberté à l'endroit où se trouvent les deux points dans le texte. Pourtant, la dimension « extraordinaire » est justement dans la simplicité de la description : « great [...] lady » équivaut à « ordinary woman », elle n'écrase pas les nouveaux venus de sa taille – à la place, c'est le gros nœud rose de la fillette, qu'on imagine en premier plan, qui est disproportionné (« dwarfed »). Le passage nous présente un rêve américain tout ce qu'il y a de plus stéréotypé, si ce n'est qu'il est abordé sous un angle féministe, redéfinissant l'héroïsme à travers l'énumération négative (« not a statesmen or a god or a war hero »). Dans la réécriture de Bray, la Statue de la Liberté n'est ni une mère ni véritablement une allégorie, mais plutôt une invitation et une promesse d'illumination, « Lady Liberty ».

Seul *Imprudence* fait allusion aux tensions entre l'Angleterre et son ancienne colonie, utilisées à bon escient lorsque le dirigeable tombe en panne sèche à Karthoum :

« Can you be another nationality? Raise a flag and don a foreign tongue? »

Rue didn't think they had any other flags aboard. She was not devious enough to have thought of that ahead of time. To be British, was, well, British. Why be anything else? That was the general British attitude. Although Rue was beginning to learn, the hard way, the ever expansion of their empire was not exactly welcomed by its recipients.

« What would be less threatening? » [...]

« American? We would only have to try an accent. » [...]

No one objected. There was no love lost between England and her former colony, particularly over the matter of supernaturals, but that made the Stars and Stripes a better cover.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Bray, *The Sweet Far Thing*, op.cit., p.818.

¹⁰⁶ Carriger, *Imprudence*, op.cit., loc.4246-4263.

D'un côté, la nationalité est présentée sous l'angle de la performativité et de l'apparence : le verbe « to don » assimile la langue à un vêtement qu'on enfle. D'un autre côté, la tautologie (« To be British was [...] British ») dans le monologue intérieur de Rue montre l'anglicité comme l'incapacité à remettre en question sa supériorité et son identité nationale. Rue, dont le pouvoir de métamorphe est censé lui permettre de se mettre à place de l'Autre,¹⁰⁷ y est également sujette, comme nous l'avons vu dans le premier sous-chapitre, et la critique de l'impérialisme anglais amorcé dans ce paragraphe est plus que timide, véhiculée par une question rhétorique (« Why be anything else? ») et des litotes (« not exactly welcomed », « recipients »). Sur les conseils d'Anitra, Rue mime un épouvantable accent cockney en guise d'américain, dupant ainsi les autochtones sous le regard horrifié des *coalies*, enfants de rue dont le cockney est la langue maternelle. La critique du système de classe anglais, qui se prête bien à la confusion phonétique entre la classe ouvrière londonienne et les États-Unis, est éludée – mais il ne s'agit après tout que d'un épisode mineur dans leurs aventures. L'absence notable d'allusions à la Révolution américaine dans le corpus retient en revanche plus notre attention, en cela qu'elle évoque la nostalgie à l'œuvre dans le type de steampunk qui restaure les relations impériales du XIX^e siècle à une harmonie anhistorique :

An idealized colonial America fits in with this nostalgic viewpoint: in this world, the causes for American rebellion against the British Empire [...] are all forgotten for the idealized notion of America keeping its British roots. [...] Americans can at least re-establish that lost-long connection to Mother England by re-creating the former colonial connection. And maybe, by some sort of historical/cultural osmosis, we can regain that Victorian elegance we had begun to lose when we did that silly thing with the tea and the protests and such.¹⁰⁸

Ce révisionnisme nostalgique, qui pointe dès la création du steampunk par son *triumvirat* d'auteurs américains, n'est pas obligatoirement aveugle,¹⁰⁹ mais les nombreuses œuvres dans

¹⁰⁷ Carriger l'explique en entretien : « I hope I manage to do so [acknowledge the problems of colonialism despite the light-hearted nature of the books], particularly as the series progresses. At first Rue is a creature of her upbringing, a sheltered upper-class white existence. As she moves more around the empire and learns first hand the consequences of colonialism and imperialism, she begins to see everything differently [...] Rue's metanatural power allows her to literally become the disenfranchised supernaturals they encounter. That would change anyone, even someone as stubborn as Rue » (Warren, Ellie. « Q+A with Gail Carriger ». Curiosity Killed the Bookworm. 11 July 2016. <http://www.curiositykilledthebookworm.net/2016/07/qa-with-gail-carriger.html?utm_campaign=social&utm_medium=Orbit+Books&utm_source=twitter&utm_content=imprudence%2Cgailcarriger%2C1bbg%2Corbit>. Consulté le 08/06/2017).

¹⁰⁸ Pho, Diana M. « "From the Wilds of America" – Analyzing the Idea of "British Colonial America" in Steampunk », *Beyond Victoriana*. June 26 2009. <<https://beyondvictoriana.com/2009/06/26/%e2%80%9cfrom-the-wilds-of-america%e2%80%9d-%e2%80%93-analyzing-the-idea-of-%e2%80%9cbritish-colonial-america%e2%80%9d-in-steampunk/>>. Consulté le 10/08/2016.

¹⁰⁹ Les remaniements géostratégiques dans *The Difference Engine* et *The Diamond Age* abordent d'ailleurs le problème de front (voir Ho, *op.cit.*, p.149-161). Depuis, le steampunk purement américain a fait ses armes – l'alliance avec le sous-genre Weird West s'est révélé particulièrement fertile et Cherie Priest explore par exemple les possibilités d'une uchronie sur la guerre de Sécession dans sa série *Clockwork Century* (2009-2014).

notre corpus qui sont écrites par des auteurs d'outre-Atlantique et se centrent sur un cadre britannique posent la question de l'anglophilie. La proportion des nationalités, équilibrée dans le corpus principal, bascule franchement en faveur des États-Unis dans le corpus élargi. Kate Locke, Canadienne résidant dans le Connecticut, se revendique comme anglophile dans toutes ses biographies d'auteure¹¹⁰ et Gail Carriger, à demi anglaise par sa mère mais n'ayant jamais vécu au Royaume-Uni, joue pleinement la carte victorienne pour sa *persona* d'auteure steampunk et sa présence en ligne.¹¹¹ Mary Robinette Kowal, plus discrète, est néanmoins elle aussi adepte de *cosplay*,¹¹² et a d'ailleurs confectionné la robe qui apparaît sur la couverture de *Of Noble Family* dans l'édition Tor Books. Les annexes de chacun des romans attestent du soin méticuleux porté à l'authenticité de sa Régence anglaise, aussi merveilleuse soit-elle, avec notamment des listes de termes rejetés pour leur anachronisme. Bien que Tor soit une maison d'édition américaine, l'orthographe est scrupuleusement britannique. Il en va de même chez Kate Locke, qui écrit pour Orbit UK et puise abondamment dans l'argot britannique contemporain pour colorer les dialogues de sa version uchronique de 2012. L'édition américaine Hachette Digital étudiée ici inclut lesdits mots d'argot au milieu des inventions langagières de l'auteure dans le glossaire de fin. Gail Carriger, quant à elle, écrit dans un style composite, qu'elle décrit avec humour : « a kind of pigeon British American pseudo-Victorian codswallop. It's not too Victorian because that's hard to read and a pain to write perfectly ».¹¹³ L'article de blog dont est tiré cette citation comprend aussi une explication détaillée sur les incohérences d'orthographe apparues au milieu du va-et-vient des éditeurs de part et d'autre de l'Atlantique : « Confusion, thy name is publishing ». Placée parmi les demandes capricieuses du marché de la littérature YA, la bi-nationalité alter-temporelle du steampunk pose des paradoxes intrigants en matière de langue, qui doit donner une impression « authentique » sans perdre les lecteurs qui n'ont pas l'habitude des classiques victoriens.

¹¹⁰ Elle écrit sous plusieurs pseudonymes.

¹¹¹ Elle commence généralement ses billets de blog avec « Gentle reader », utilise fréquemment la deuxième personne du singulier et met l'accent sur les petites trouvailles du quotidien dans les informations, images et citations qu'elle partage [Voir Annexe 3].

¹¹² Mot-valise constitué de « costume » et « play », forme de déguisement très élaboré (qu'on réalise de préférence soi-même), souvent en un personnage fictionnel spécifique de culture populaire, portée sur l'attention au détail et le jeu de rôle. Originaire du Japon et popularisé dans les conventions américaines et européennes, le *cosplay* est une véritable industrie avec de nombreux concours et une professionnalisation de l'activité.

¹¹³ Carriger, Gail. « Anglicization: In Which We Revisit the Ladybird problem ». *Gail Carriger*. March 6 2015. <<http://gailcarriger.com/2015/03/06/anglicization-in-which-we-revisit-the-ladybird-problem/>>. Consulté le 10/08/2016.

La paralittérature vise à ne surtout jamais aliéner son consommateur, pourtant Walton n'est pas la seule auteure du corpus à faire de son lecteur un étranger dans un pays étrange. L'hybridité du steampunk permet de considérer la délocalisation et le déplacement non seulement dans la veine néo-conservatrice analysée dans les deux premiers sous-chapitres mais également sous l'angle du *cognitive estrangement*, à défaut de suivre pleinement la définition postcoloniale.¹¹⁴ Or, dans tout notre corpus, aucun auteur n'offre une approche de l'espace aussi radicalement aliénante que China Miéville.

2) Bas-Lag ou le refus de la carte

« This book does not contain a map. Feel free to draw your own. »

(Terry Pratchett, *Sourcery*)

Il n'existe que relativement peu de mondes imaginaires cartographiés. La carte, en effet, impose au lecteur une figure définitive et réduit sa marge d'autonomie. On ne la trouvera donc guère que lorsque se manifeste une volonté systématique, démiurgique de bâtir un monde cohérent qui fasse concurrence au monde réel.¹¹⁵

Depuis 1990, la fantasy a envahi le marché littéraire de sa volonté systématique et démiurgique, tant et si bien que la carte, établie comme l'élément le plus pérenne des annexes xéno-encyclopédiques,¹¹⁶ agit comme un marqueur générique et seuil indispensable du paratexte.¹¹⁷ Pierre Jourde, qui analyse notamment en détail l'expansion du monde d'Arda visible dans l'évolution entre la carte du *Hobbit* et les cartes de *Lord of the Rings*,¹¹⁸ lui attribue une dimension libératrice :

La carte, le tableau, le lexique, le schéma semblent manifester une volonté de ne pas s'en tenir à la pure loi de la succession qui régit la narration : on serait même tenté de dire qu'il s'agit de rien moins que de modifier la relation temps/espace à laquelle nous sommes habitués dans la lecture, à savoir que l'inscription des signes dans l'espace de la page n'est que la mécanique destinée à nous engager dans le parcours temporel du texte. On nous suggère que l'on peut lire autrement, de façon plus ouverte ou plus désinvolte, dans le plaisir de l'errance, comme l'on suit des pistes d'un atlas ou d'un dictionnaire, voire en tournant en rond, pris dans le labyrinthe. Il n'y a pas de temps de lecture d'une carte : il est instantané, ou infini.¹¹⁹

¹¹⁴ « A major feature of post-colonial literatures is the concern with place and displacement » (Ashcroft *et al.*, *op.cit.*, p.8).

¹¹⁵ Jourde, Pierre. *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*. Paris : José Corti, 1991. p.103.

¹¹⁶ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.149.

¹¹⁷ Voir le recensement des travaux critiques sur ce sujet qu'effectue Stefan Ekman, qui remonte jusqu'en 1973 (Ekman, Stefan. *Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013. p.15-19). La recherche francophone est beaucoup moins fournie mais même les chercheurs anglophones tendent à analyser les cartes sous l'angle de la poétique, en laissant largement de côté les implications politiques qui nous intéressent dans cette sous-partie.

¹¹⁸ « La Terre du Milieu [...], en quelque sorte, déborde toujours du cadre. Nous savons que nous n'aurons jamais là qu'une vision partielle de la réalité » (*Ibid.*, p.118).

¹¹⁹ *Ibid.*, p.12.

Pourtant, la présence des toponymes soulève des attentes qui balisent cette errance : il nous semble que la carte imaginaire, qui était chez Tolkien une nouveauté et une invitation à l'ailleurs, a perdu une partie de sa non-linéarité en devenant un passage obligé, une « mécanique ». Mais nous nous interrogeons surtout par rapport à la collusion entre sa fonction démiurgique¹²⁰ et la présence d'une idéologie impérialiste. Notre corpus, où l'uchronie et le merveilleux ne modifient généralement pas le XIX^e siècle au point de perturber les frontières,¹²¹ fait largement l'économie de la carte du monde pour renforcer la dimension de familiarité.¹²² À part quelques cartes de l'Europe pour suivre le déroulement du Grand Tour, c'est la carte à l'échelle de la ville, dont nous traiterons dans le chapitre suivant, qui dominant l'orée des récits. Miéville ne déroge pas à la règle : le premier tome comprend une carte de la Nouvelle-Crobuzon quadrillée par les stations de tramway – en revanche, *The Scar* et *Iron Council*, qui embrassent un cadre narratif plus large, n'en ont pas. Or, si une carte du monde imaginaire aurait été utile pour Beckett, elle semble presque indispensable pour naviguer au sein de la géographie grouillante et étrange de Bas-Lag. C'est seulement en face de cette absence que le lecteur de fantasy, dérangé dans ses habitudes, comprend ainsi à quel point il s'était habitué à la vue d'ensemble et au pouvoir qu'elle confère. Nous refuser la carte en annexe d'un roman de fantasy remet en question notre emprise (notre empire ?) sur le monde imaginaire.

À Bas-Lag, le pouvoir tourne autour de la connaissance de l'espace et la capacité de déplacement, en particulier dans le tome 2 où Bellis, prisonnière d'Armada, ignore la localisation et le but de la cité flottante. Son questionnement interne incessant¹²³ fait écho aux interrogations du lecteur vis-à-vis de l'espace mais aussi de l'intrigue tortueuse et circulaire : cette désorientation délibérée et sylleptique place le roman du côté de la défamiliarisation plutôt que du renforcement confortable des repères, y compris génériques. Bellis s'infiltré dans le plan

¹²⁰ « Si la lecture nous offre cette domination, cette saisie plus intense et plus large des choses que la réalité bien souvent nous refuse, la carte, instrument par excellence de domination, ne fait que renforcer cette tendance. Elle nous aide à mieux maîtriser ce texte qu'elle illustre, elle nous élève bien au-dessus des personnages que limite leur vision étroitement circonscrite de l'espace » (*Ibid.*, p.103).

¹²¹ Comme le fait en revanche *The Difference Engine*, qui s'ouvre sur une carte du monde méconnaissable en 1855.

¹²² Cette absence peut aussi provoquer cette familiarité : le lecteur de *The Lockwell Sisters*, privé de repères toponymiques, n'a d'autre choix que de calquer la géographie nébuleuse de ce monde sur celui qu'il connaît : Londres (Invarel), pays de Galles/Écosse (Torland), Italie (Principalités), Empire Ottoman (Murgh).

¹²³ « *Is that where we're going, Uther? Across the sea? Across the Empty Ocean, to that remnants of that wound, that fracture? [...] Is that where we're going? Why are you telling me? What have I done? What are you doing? Why do you want me to know?* » (Miéville, China. *The Scar*. New York: Del Rey Books, 2004. p. 399 ; italiques ajoutées).

grâce à ses talents de traductrice : le livre sur l'avanc¹²⁴ qu'elle découvre est écrit en obscur Haut Kettai. Pour s'assurer d'être du voyage vers les îles Anophelii, elle détruit l'annexe décrivant la technique d'invocation : un geste métaleptique, qui rend les dirigeants d'Armada aussi dépendants de ses connaissances linguistiques que le lecteur l'est de ses connaissances partielles de focalisatrice interne. Dans ce roman, toute connaissance est conquise de haute lutte et les outils de navigation les plus communs sont plus précieux que de l'or. Silas Fennec, agent nouveau-crobuzonais dans le Grengris, persuade Bellis de l'aider à prévenir la cité d'une invasion imminente de strangulots. Le paquet qu'elle expédie lors de son passage sur l'île des Anophelii contient une boussole qui, au lieu d'indiquer le Nord, indique la position d'Armada. Cette boussole, Silas l'obtient au prix d'infinies précautions et grâce à la magie occulte d'un fétiche qui lui permet de tordre l'espace,¹²⁵ si bien que lorsque les strangulots retrouvent enfin Silas pour récupérer ce qu'il leur a volé, le lecteur est persuadé qu'il s'agit de cet artefact. Mais l'intrigue de *The Scar* tombe de mensonges en déformations et de fausses pistes en trahisons. Le fétiche n'est qu'une babiole, la véritable cible est le carnet de notes et croquis que Silas a montré à Bellis. La menace d'invasion est en réalité inversée : ses découvertes sur la géographie du Gengris vont servir à la Nouvelle-Crobuzon pour creuser un canal qui leur permettra de dominer tout la mer intérieure Cold Claw :

La carte ordonne et donne des ordres [...]. Écrire les choses est un premier geste d'organisation. [...] On pourrait dire par métaphore que la carte, du fait de l'ordonnance qu'elle accomplit, n'est pas constatative, mais tend infiniment vers le performatif : ce trait que je dessine est une route, un canal, cette zone que je délimite est protégée, urbanisée, etc. L'idée même d'aménagement du territoire est une idée cartographique.¹²⁶

Dans *The Iron Council*, le tracé du chemin de fer structure l'espace et on passe d'une domination par les voies marines à une sorte de conquête de l'Ouest. Le massacre des élaniers,¹²⁷ perpétré pour la traversée de leur habitat marécageux, fait écho à de nombreux génocides de l'histoire coloniale sans faire référence à aucun en particulier. Le train lui-même, en tant que symbole (néo-)impérialiste et capitaliste, reste ambigu, à la fois hétérotopie de crise¹²⁸ et idole... Nous reviendrons en détail sur les différents visages du chemin de fer dans

¹²⁴ Monstre marin inter-planétaire de proportions gigantesques, invoqué grâce au lait de roche et à un rituel scientifico-magique, censé tracter la cité flottante jusqu'à la Balafre. Probablement inspiré de l'Avanc/Addanc de la mythologie galloise.

¹²⁵ Le cambriolage, qui se déroule avec une lenteur angoissante, maintient le lecteur dans un état de tension digne d'un *thriller*.

¹²⁶ Rivière, Jean-Loup in *Cartes et figures de la Terre*. Paris : CCI, 1980. p.379.

¹²⁷ Traduction de Nathalie Mège chez Pocket pour le mot-fiction « stiltspears » (plus haut, « strangulots » traduit « grindylows »).

¹²⁸ Selon la définition de Foucault (Foucault, Michel. *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*. Clamecy : Nouvelles éditions Lignes, 2009). Voir l'article de Joan Gordon qui applique ce concept au premier tome

le chapitre 7 mais il est d'ores et déjà clair que la même ferveur mystique qui soutient les aspirations capitalistes de Weather Wrightby inspire la rébellion du Concile de Fer. Les rails sont arrachés après le passage des wagons et replacés à l'avant ; un marqueur permanent de l'espace devient la voie d'une société en mouvement perpétuel, qui illustre tout en subvertissant la marche de l'Histoire et du progrès.

Les tomes 2 et 3 voient les rêves d'empires totaux (politique, militaire, économique et presque métaphysique) de la Nouvelle-Crobuzon et d'Armada échouer et tomber dans l'oubli. À nouveau sans faire référence directement à l'histoire coloniale du XIX^e siècle, Miéville se situe à contre-courant de la vision centralisée de l'Empire sur lequel le soleil ne se couche jamais, en reprenant l'insistance postcoloniale sur le décentrement, l'hybridité et le corporel. Jean-Loup Rivière associe l'utilisation de la carte pour retrouver son chemin à la disparition de l'individu.¹²⁹ Dans *Perdido Street Station*, le baron du crime Mr. Motley disserte sur son intérêt pour la marge pendant que Lin sculpte son portrait en trois dimensions :

I follow that beautiful human neck up [...] – and then there is...there is a moment...there is a thin zone where that soft human skin merges with the pale segmented cream underneath your head. [...] This is what makes the world, Ms. Lin. I believe this to be the fundamental dynamic. Transition. The point where one thing becomes another. It is what makes you, the city, the world, what they are. And that is the theme I'm interested in. The zone where the disparate become part of the whole. The hybrid zone.¹³⁰

Les répétitions, aposiopèses et phrases nominales, soutenues par la parataxe généralisée, imitent la dimension composite, liminale et presque ineffable du concept de la marge, qui échappe au langage puisqu'elle est en dehors des catégories. Chez Miéville, le corps est un reflet de la ville et du monde fictionnel, reliés dans le rythme ternaire (« you, the city, the world ») ; l'espace est réinventé par et pour l'individu, à l'opposé de la vue surplombante de la carte et de l'impérialiste. De plus, les territoires traversés s'avèrent hantés par les ruines d'empires destructeurs, comme autant d'avertissements. Les Anophelii assignés à résidence sur leur île sont les derniers survivants d'un Royaume Malarial (« Malarial *Queendom* ») aussi bref que sanglant, dans lequel toutes les races à sang chaud étaient traitées comme du bétail par les

(« Hybridity, Heterotopia and Mateship in China Miéville's *Perdido Street Station* ». *Science Fiction Studies* 30:3 (November 2003). <<http://www.jstor.org/stable/4241204>>. Consulté le 16/03/2015.

¹²⁹ « Où que je sois, l'horizon m'entoure et je suis au centre, souverain impuissant. Je me retrouve avec la carte, et le temps que je mets à identifier ma situation correspond à l'écart entre le lieu central du territoire et le point indifférent de la carte. Donc je me retrouve mais au prix de perdre ma centralité. Pour me remettre en marche, je dois abdiquer ma souveraineté » (Rivière, Jean-Loup, in *Cartes et figures*, *op.cit.*, p.67).

¹³⁰ Miéville, *Perdido Street Station*, *op.cit.*, p.36-37.

reines. Cette faim sans limites, également associée aux Ashen¹³¹ chez Beckett, peut être lue comme une métaphore de l'impérialisme et du capitalisme et trouve son expression la plus pure chez les *slake-moths* de *Perdido Street Station* : elles « étanchent »¹³² leur soif avec la psyché de leurs proies jusqu'à en faire des coquilles vides. Comme cette nourriture est immatérielle, elles ne sont jamais vraiment rassasiées et sous leur regard aveugle en surplomb, la Nouvelle-Crobuzon devient une masse informe de pensées, rêves et désirs. Or, ces monstres sont originaires du même univers que les êtres extra-planaires de l'Empire Fantôme (« Ghosthead Empire »), apparu environ 3000 ans avant *The Scar*. Pendant cinq cents ans, ils règnent en maîtres absolus avant d'être renversés lors d'une révolution (« the Contumacy »). Les traces de leur présence hantent le roman tout entier, du Canon Impérial à la Balafre elle-même ; une blessure de la réalité créée par leur arrivée dans le monde de Bas-Lag et par laquelle Armada espère pratiquer la même extraction des possibilités qui donnait son hégémonie à l'Empire Fantôme.

Cette magie inspirée de la physique quantique agit sur la diégèse même : à l'approche de la Balafre, l'intrigue se délite. Un personnage présumé déserteur réapparaît, à un moment différent de son flux temporel, pour les mettre en garde contre la mort certaine qui les attend s'ils passent par-dessus bord de la réalité. Au dernier moment, la cité-État fait demi-tour. Dans la même veine, la course du Concile de Fer l'oblige à traverser la Tache Cacotopique. Ce territoire est baigné dans la Torsion (« Torque »), une énergie magique qui déforme et corrompt l'espace, lequel ne peut plus être décrit qu'à travers des néologismes, personnifications et métaphores hallucinées :

Even there in the outskirts of the cacotopos land was liminal, half-worldly geography, half some bad-dream set. [...] That unplace extended to the horizon. [...] He saw a mountain and the mountain was a new shape, and the snow on its top was not snow but something alive and tenebrotropic. [...] The Torquescape was insinuatory, and fervent, and full of presences, animalised rock that hunted as granite must of course hunt and spliced impossibilities.¹³³

Le néologisme oxymorique « unplace » exprime toute l'impossibilité du paysage traversé. La polysyndète, au lieu d'unifier ce kaléidoscope surréaliste d'images, ne fait que souligner la

¹³¹ « I suppose you have learned of the Ashen, and of their insatiable hunger. Over ten thousand years ago, long before the first recorded histories of the scribes of Tharos, they nearly conquered our world. Had they done so, they would have devoured all life upon it – just as they did to their own world long ago » (Beckett, *The Master of Heathcrest Hall*, *op.cit.*, p.628 ; italiques originales).

¹³² « To slake one's thirst » : étancher sa soif. Mège a recours à une technique d'adaptation avec le terme « Gorgones », qui attribue le pouvoir mortifère des monstres à leur regard, ce qui n'est pas à proprement parler correct : les créatures sont aveugles, même si les formes colorées sur les ailes qui leur servent à hypnotiser leurs victimes avant d'aspirer leur âme ressemblent à des yeux.

¹³³ Miéville, *Iron Council*, *op.cit.*, p.443.

futilité de la mise en mots. L'espace chez Miéville se détache de la page et aucune carte ne peut lui rendre justice. Comment figurer un territoire qui semble se désintégrer sur place ? Le destin du moine Qurabin dans le tome 3 montre qu'il y a un lourd prix à payer pour la possession de l'espace ; il/elle ignore son sexe depuis son initiation et perd un peu plus de la mémoire de son être à chaque secret découvert et raccourci révélé, jusqu'à n'être plus que l'écho d'une voix. Matthew Hills, reprenant l'opposition de Paul Ricoeur entre configuration et épisode, fait de l'espace la mort de la narration :

Indeed, as Ricoeur makes clear, the excessive predominance of narrative space can destroy narrative, leaving no stone unturned, no space unmapped, and no room for episodic 'reversibility' or reinvention. Narrative becomes more and more configurational over time, tending towards its own exhaustion [...]. The totally mapped fantasy narrative ceases to exist as a narrative.¹³⁴

Le désir d'immersion du lecteur, relais de l'ambition démiurgique de l'auteur, menace d'engloutir le récit et c'est pour contrecarrer cette tentation que Miéville, comme ses modèles, cherche à maintenir une certaine aliénation :

I'm ultimately more interested in trying to do that [making people focus on the books in a slightly different way] than trying to provide safe havens in which to [...] "not live". Again, I say that as someone that sympathises with that drive, not someone that despises that drive. That whole thing – the desperate desire to live in these worlds – is absolutely fascinating. I remember – when I was really hooked on *Buffy* – I remember having the revelation that it wasn't that I wanted to know what would happen next, it was that *I wanted to live in Sunnydale*. And I was really troubled by that.¹³⁵

Ce refus des conventions génériques ouvre des possibilités que les autres romans du corpus n'explorent pas.¹³⁶ Les deux auteurs qui refusent les cartes par principe sont aussi ceux qui ne se contentent pas de critiquer l'impérialisme des autres. Les ambitions de conquête d'Ankh-Morpork ne sont pas plus nobles que celles de la Nouvelle-Crobuzon et *Jingo* dresse un portrait au vitriol du bellicisme : « For the serious empire-builder there was no such thing as a final frontier. There was only only another problem ».¹³⁷ Après avoir longtemps affirmé que le

¹³⁴ Hills, Matthew. « Mapping Fantasy's Narrative Spaces ». Butler, Andrew M., Edward James and Farah Mendlesohn (eds.). *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. London: Old Earth Books, 2013. p.233.

¹³⁵ Gordon, Joan. « Reveling in Genre: An Interview with China Miéville » *Science Fiction Studies*, Vol. 30, N°3 (November 2003). <<http://www.depauw.edu/sfs/interviews/mievilleinterview.htm>>. Consulté le 15/05/2015 ; italiques ajoutées.

¹³⁶ Inversement, *The Girl from Everywhere* (2016) de Heidi Heilig met en scène le désir de la carte pour écrire de la fantasy postcoloniale. Le père de l'héroïne, capitaine d'un navire pirate, est un Navigateur, c'est-à-dire qu'il voyage à travers les cartes (de lieux réels comme fictionnels) et les époques, mais ne rêve que de revenir à Hawaï en 1868 pour sauver sa femme avant qu'elle ne meure en couches. Les cartes insérées entre les chapitres, véritables invitations au voyage, entretiennent un rapport complexe et postmoderne avec la lecture, le système de magie et la nostalgie de l'époque victorienne – nous n'avons pas réussi à intégrer davantage Heilig à notre corpus déjà trop vaste mais notre analyse du roman devrait être publiée sous forme d'article dans la revue *Les chantiers de la création* d'ici fin 2017.

¹³⁷ Pratchett, Terry. *Jingo*. London: Corgi Books, 2015. p.360.

Disque-monde était impossible à cartographier, Terry Pratchett s'est pourtant laissé convaincre du contraire, au vu du nombre de cartes différentes publiées dans des ouvrages compagnons. Il ne nous semble d'ailleurs pas anodin que la seule carte complète présente au début d'un roman figure dans *Raising Steam*, où le chemin de fer entre en scène.

La corrélation de la carte, cet instrument de domination qui « ordonne et donne des ordres »,¹³⁸ avec la littérature néo-victorienne oblige à interroger la poétique expansionniste de la fantasy. Le rêve d'un espace sans limites n'est jamais complètement apolitique et le traitement des régimes politiques en *epic fantasy* reste souvent enfermé dans le manichéisme du genre, comme le veut son paradoxe sous-jacent.¹³⁹ Rien ne sert de projeter des dragons à l'horizon, il faut parfois savoir inverser la perspective.¹⁴⁰ En cette fin de chapitre, nous touchons du doigt les limites géographiques et les restrictions idéologiques qui limitent notre sous-genre, où rares sont les auteurs qui parviennent à regarder l'histoire coloniale en face. Pour terminer néanmoins dans la veine déboussolante de Miéville, nous proposons de jeter un regard aux marges de notre corpus, vers les développements contemporains d'un steampunk non-eurocentré.

3) La vapeur contre le victoriorialisme : décoloniser le steampunk

It should not be possible to read nineteenth-century British literature without remembering that imperialism, understood as England's social mission, was a crucial part of the cultural representation of England to the English. The role of literature in the production of cultural representation should not be ignored.¹⁴¹

Le pouvoir subversif du regard de *Jane Eyre* évoqué dans le chapitre précédent tombe sous le coup du féminisme individualiste dénoncé par Spivak,¹⁴² et il est clair que notre conclusion prudemment optimiste sur la place des femmes s'accompagne d'une conscience aigüe de l'effacement des femmes de couleur dans notre corpus. Parmi les réponses positives à l'essai séminal de Spivak, qui a poussé de nombreuses chercheuses¹⁴³ à utiliser les outils postcoloniaux pour approfondir leurs lectures féministes de *Jane Eyre* et du canon victorien

¹³⁸ Rivière, *op.cit.*, p.379.

¹³⁹ « [La] tension entre la liberté supposée du genre et la stabilité répétitive de ses productions, entre les possibles infinis de l'imaginaire et ce qui constitue la réalité comptable de la fantasy, conforme à son image la plus réductrice – une littérature avec des dragons... » (Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.58).

¹⁴⁰ Le choix de Stan Nicholls, qui prend pour héros de sa trilogie *Orcs* (1999-2000) les méchants canoniques, n'est pas anodin.

¹⁴¹ Spivak, Gayatri Chakravorty. « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism ». *Critical Inquiry* 12:1 (Autumn 1985). p.235.

¹⁴² « As the female individualist, not-quite/not-male, articulates herself in shifting relationship to what is at stake, the "native female" as such (*within* discourse, as a signifier) is excluded from any share in this emerging norm » (*Ibid.*, p.237 ; italiques originales).

¹⁴³ Voir les notes de fin 5 et 6 de l'article de O'Connor cité ci-dessous.

dans son ensemble, on dénombre au moins un rejet radical de la part d’Erin O’Connor.¹⁴⁴ Son réquisitoire peu convaincant¹⁴⁵ pour un post-postcolonialisme comprend néanmoins un néologisme intéressant inspiré des travaux d’Edward Saïd :

Call it Victoriorientalism – the mining of a distant, exotic, threatening but fascinating literature to produce and establish a singularly self-serving body of knowledge elsewhere, a body of knowledge that ultimately has more to tell us about the needs of its producers than about its ostensible subject matter.¹⁴⁶

Désolidarisés de la critique de Spivak, le terme et sa définition permettent d’articuler les problèmes de fond dans la représentation que le steampunk donne de l’Orient et le victoriorientalisme s’est donc rapidement installé dans les discussions des amateurs et chercheurs du genre.¹⁴⁷

La deuxième vague du steampunk en 2009 marque l’émergence de ressources visant précisément à interroger ce néo-orientalisme en proposant la promotion et discussion d’un steampunk multiculturel, décentré par rapport au cadre occidental, avec le blog *Beyond Victoriana* fondé et géré par Diana M. Pho (alias « Ay-leen the Peacemaker », sa *persona* de vaporiste) en première ligne. Également incontournable, *Silver Goggles* propose une liste d’œuvres primaires à contre-courant du racisme qui s’infiltré trop souvent dans le steampunk, rassemblant principalement des nouvelles écrites et/ou focalisées par des personnes de couleur.¹⁴⁸ Sa créatrice, Jaymee Goh, a depuis co-édité l’anthologie *The Sea Is Ours: Tales of Steampunk Southeast Asia*.¹⁴⁹ *Steamfunk!*,¹⁵⁰ anthologie de steampunk dans la veine de l’afrofuturisme et de la *speculative fiction* noire, date déjà de 2013 et *Beyond Victoriana* travaille à la publication de *Vaporpunk*, future anthologie de steampunk brésilien dont les nouvelles écrites en portugais attendent une traduction. Les deux volumes de *Steam-Powered:*

¹⁴⁴ O’Connor, Erin. « Preface for a Post-Postcolonial Criticism ». *Victorian Studies* 45:2 (Winter 2003). <<http://www.jstor.org/stable/3829770>>. Consulté le 13/08/2016.

¹⁴⁵ Voir l’excellente réfutation signée par Patrick Brantlinger dans le même volume (« Let’s Post-Post-Post “Victoriorientalism”: A Response to Erin O’Connor ». *Victorian Studies* 45:2 (Winter 2003). <<http://www.jstor.org/stable/3830109>>. Consulté le 13/08/2016).

¹⁴⁶ O’Connor, *op.cit.*, p.227.

¹⁴⁷ Voir des extraits de débats avec différents usages et acceptations du terme rassemblés par Diana M. Pho (« #17.5. Steampunk and Victoriorientalism Assessed ». *Beyond Victoriana*. March 14 2010. <<https://beyondvictoriana.com/2010/03/14/beyond-victoriana-17-5-steampunk-and-victoriorientalism-assessed/>>. Consulté le 13/08/2016).

¹⁴⁸ Goh, Jaymee. « Reading List: Primary Works ». *Silver Goggles*. <<http://silver-goggles.blogspot.fr/p/reading-list-primary-works.html>>. Consulté le 28/06/2017.

¹⁴⁹ Goh, Jaymee and Joyce Chng (eds.). *The Sea is Ours: Tales of Steampunk Southeast Asia*. Greenbelt: Rosarium Publishing, 2015.

¹⁵⁰ Ojetade, Balogun and Milton Davis (eds.). *Steamfunk!*. Fayetteville: MV Media, 2013.

Lesbian Steampunk Stories,¹⁵¹ anthologies centrées sur le genre et la sexualité, sont extrêmement polychromes et multiculturelles en matière d’auteur(e)s et héroïnes, avec notamment « The Effluent Engine » de l’auteure afro-américaine N.K. Jemisin. La focalisation et la diégèse de cette nouvelle s’inscrivent dans le projet néo-victorien qui consiste à redonner la parole aux voix marginalisées.¹⁵² Plus récemment, la nouvelle « A Dead Djinn in Cairo »¹⁵³ nous montre également un monde steampunk postcolonial à travers les yeux d’une femme de couleur, Fatama el Sha’arawi : musulmane, dandy et détective de l’étrange. P. Djeli Clark, auteur de SF afro-caribéen militant,¹⁵⁴ y présente une vision uchronique et rayonnante de l’Égypte en 1912, d’où les Anglais ont été sommairement éjectés avec l’aide des djinns et anges (apparus grâce à un portail transdimensionnel ouvert par le mystique soufiste al-Jahiz). Malgré la brièveté du texte, il rend bien mieux justice à l’histoire égyptienne que la visite en dirigeable dans *Imprudence*.

Comme déjà expliqué en introduction, nous avons néanmoins préféré nous concentrer sur les romans plutôt que les nouvelles. En matière de steampunk caribéen, *Crystal Rain* (2006) de l’auteur grenadin Tobias Buckell, traité par Eric D. Smith dans la dernière partie de son ouvrage *Globalization, Utopia and Postcolonial Science-Fiction: New Maps of Hope*,¹⁵⁵ fait déjà partie des classiques du genre et nous ne nous y attarderons pas. Dans notre corpus, la présence du terme « empire » dans le titre ne garantit pas obligatoirement que le problème de l’impérialisme sera traité en tant que tel (*The Immortal Empire* de Locke). Sur ce point, la trilogie *Vampire Empire* de Clay et Susan Griffith, sans être révolutionnaire, tire bien son épingle du jeu. Surfant sur la vague des *paranormal romance* YA autour des vampires, les auteurs parviennent à subvertir les clichés du genre avec une protagoniste combattante et

¹⁵¹ Vanderhooft, JoSelle (ed.). *Steam-Powered: Lesbian Steampunk Stories Vol.1&2*. Round Rock: Torquere Press, 2011.

¹⁵² « [T]his story uses the steampunk aesthetic to do a number of things that befits a postcolonial text: it reminds the reader of the cost and toll of slavery on black populations through a spectrum of racism observed and experienced by the Haitian protagonist, Jessaline Clerè, and illustrates a vision of empowered blacks using the invocation of the Haitian Revolution and instances of community uplift » (Goh, Jaymee. « Towards Chromatic Chronologies: Using the Steampunk Aesthetic for Postcolonial Purposes ». MA. Dir. Attewell, Nadine. McMaster University, 2011. p.44).

¹⁵³ Clark, Phenderson Djèlí. *Tor.com*. 18 May 2016. <<http://www.tor.com/2016/05/18/a-dead-djinn-in-cairo/>>. Consulté le 13/08/2016.

¹⁵⁴ « Somehow, millennia later, I, along with much of the swarthier side of Arda, ended up on the wrong side of a spat about mystical jewelry. Disgruntled about the whole affair, I decided to start penning my own stories, that perhaps could tell new, diverse tales from differing perspectives » (*Phenderson Djèlí Clark: The Musings of a Disgruntled Haradrim*. <<https://pdjeliclark.wordpress.com/about/>>. Consulté le 14/08/2016). Le sous-titre du blog fait référence à l’un des peuples de la Terre du Milieu allié à Sauron dans *The Lord of the Rings*, dont la représentation explique certaines des accusations de racisme lancées contre Tolkien.

¹⁵⁵ « Third World Punks, or, Watch Out for the Worlds Behind You » (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. p.159-194).

indépendante (future impératrice *mais* héroïne *et* femme de couleur, ce qui n'est pas banal) mais surtout en renversant la place du « premier monde ». L'Europe et le Royaume-Uni ont été transformés en charniers puis en *no man's land* par la conquête des vampires et les grandes nations se sont relocalisées autour de l'équateur, où les jours plus longs offrent une meilleure protection. Le centre de ce nouvel Empire Britannique se situe à Alexandrie. Dans *Peshawar Lancers* de S.M. Stirling, l'Empire s'est installé en Inde suite un cataclysme apocalyptique (météorite) en 1870, où il subsiste jusqu'au moment où commence la narration (2025). Mais alors que Ho salue ce décentrement,¹⁵⁶ Jaymee Goh consacre la majeure partie de son mémoire de Master à démontrer habilement que le roman est saturé de victoriantisme phallogocentrique déguisé :

[A]n example of a novel from the early 2000s that used identifiably steampunk elements to tell a fairly conventional Eurocentric and male-centered world-saving adventure story. In this text, the secondary world's twenty-first century evokes the nineteenth century's hierarchical, monarchical, and patriarchal mores, combined with a technofantastic plot involving a chaos/order binary to create an alterity that normalizes continued colonialism, military imperialism and a larger status quo.¹⁵⁷

En outre, les époux Griffith et S.M. Stirling nous offrent un exemple de plus d'auteurs blancs d'Amérique du Nord, ce qui n'est pas rédhibitoire en soi mais n'apporte rien de nouveau à la monochromie écrasante de notre corpus principal et élargi. *Stormdancer* (2012), le premier tome de la trilogie *The Lotus War* de l'auteur australien Jay Kristoff, a été salué par une critique enthousiaste de Mike Perschon,¹⁵⁸ et bien que la série ne soit pas dépourvue de défauts, elle montre un renversement des hiérarchies coloniales et genrées autour de la protagoniste Yukiko dans le Japon steampunk de l'Empire de Shima. Nous reviendrons sur sa dimension éco-critique dans le chapitre 6 mais préférons clore celui-ci sur le roman exceptionnel *Everfair*, paru en octobre 2016.

Première incursion de l'auteure afro-américaine de SFF Nisi Shawl dans le steampunk, sa création est une réponse au manque d'exemples du sous-genre « cotton gin punk » et un défi.¹⁵⁹ Dans son uchronie, des membres de la Société fabienne emploient une large somme

¹⁵⁶ « Radically reversing the usual conception of center and periphery, a novel like *The Peshawar Lancers* illustrates steampunk's strength in making postcolonial arguments, specifically probing the racial ethics implied in "getting back to where we were" » (Ho, *op.cit.*, p.147).

¹⁵⁷ Goh, « Towards Chromatic Chronologies », *op.cit.*, p.15.

¹⁵⁸ Perschon, Mike. « Stormdancer by Jay Kristoff ». *The Steampunk Scholar*. 9 November 2012. <<http://steampunkscholar.blogspot.fr/2012/11/stormdancer-by-jay-kristoff.html>>. Consulté le 06/01/2017.

¹⁵⁹ « *Everfair* was a dare I gave myself. In 2009 I attended World Fantasy and was assigned to appear on the 'Why Steampunk Now?' panel [...]. Which got me wondering how come I didn't much care for the stuff [...]. But the pro-colonialism, the implicit—and sometimes explicit—backing of Britain's Victorian Empire? That, I simply could not stomach. Though I searched, I found very few examples of what Doselle Young calls 'cotton gin punk,'

(qui leur a servi, historiquement, à financer la London School of Economics) pour acquérir des terres du Congo belge de leur « propriétaire » Léopold II et y bâtir une utopie égalitaire. Les personnages de couleur viennent de toutes les origines : américains, congolais, métisses, asiatiques... D'abord tournée contre l'ennemi commun, l'alliance des membres fondateurs commence à se désintégrer suite à des divergences religieuses, raciales et politiques, une désagrégation renforcée lorsque Everfair, puissance militaire redoutable grâce aux canoës aériens et aux armes steampunk développées par Tink, s'allie au côté perdant de la Première Guerre mondiale pour ne pas être du côté de la Belgique. En fin de compte, le roi Mwenda n'a d'autre choix que d'exclure tous les caucasiens de son pays. Cette chronique d'un échec annoncé, qui s'étend sur trente ans, est racontée du point de vue d'une dizaine de focalisateurs différents qui alternent de chapitre en chapitre, constituant une vision kaléidoscopique de l'utopie. Les personnages complexes de Shawl semblent se détacher de la page : chacun a son arc narratif propre et aucun, contrairement au monstrueux roi Léopold, n'est intrinsèquement bon ou mauvais. Daisy Albin, un des personnages principaux, est à la fois extrêmement sensible (poétesse officielle d'Everfair, elle écrit leur hymne national) et d'une maladresse catastrophique, aveuglée par ses préjugés, que ce soit sur les mariages mixtes ou l'effacement de l'histoire locale que représenterait une fête « nationale ».¹⁶⁰ Par ailleurs, la conversion progressive du missionnaire Thomas Jefferson Wilson aux mystères du dieu Loango présente un mélange atypique de magie, mysticisme, prophéties et renversement de la perspective coloniale.

L'utopie politique ne peut qu'échouer mais l'utopie personnelle triomphe : après trente ans de malentendus, amour clandestin, séparations et disputes, Lisette Toutournier est enfin réunie avec Daisy Albin dans les dernières pages du roman, qui se conclut ainsi : « But then she was on the ground, understanding that those questions, along with many others, would

but the intersection of people of color and industrial technology seemed a natural one to me. So during the panel, after pointing out some ways to make the subgenre more inclusive, I announced to everyone in the room that I was going to write a steampunk novel set in the Belgian Congo. Swanwick rolled his eyes and grimaced, whereupon I added 'and I will make you beg to read it!' » (Shawl, Nisi, citée dans Rambo, Cat. « Nisi Shawl's *Everfair*: Into the Heart of Steampunk ». *Tor.com*. <<http://www.tor.com/2012/10/01/nisi-shawls-everfair-into-the-heart-of-steampunk/>>. Consulté le 06/01/2017).

¹⁶⁰ « "Founders' Day?" The Poet hesitated. "We could certainly use another name for it, if you think that would be better. Something with a more traditional or local association?" / "A traditional association with our founding?" Josina looked and sounded genuinely puzzled. "The king's line began several generations ago, but we celebrate that under no particular name and on no particular date. What is the significance of August 13—for you?" / The Poet's face drew in like a flower done with the day. "It's when Jackie died—Mr. Owen, the father of our country." / Silence. It was not for Mwenda to speak. But Old Kana hissed [...]. / "I believe," Mademoiselle Toutournier said, "that many of our citizens might rather give that title to the king." » (Shawl, Nisi. *Everfair*. New York: Tor Books, 2016. p.305)

always be answerless. And then she was once again in the arms of her imperfect love. »¹⁶¹ La réponse aux grandes questions se trouve dans les relations humaines et c'est en explorant l'imperfection que Nisi Shawl signe une utopie néo-victorienne. Comme elle l'indique en avant-propos, *Everfair* se glisse dans les failles d'un des massacres les plus sanglants de l'Histoire :

This novel derives from one of history's most notorious atrocities: King Leopold II's reign over the Congo Free State. The exact number of casualties is unknown, but conservative estimates admit that at least half of the populace disappeared in the period from 1895 to 1908. The area thus devastated was about a quarter of the size of the current continental United States. Millions of people died. [...] I like to think that with a nudge or two events might have played out *much* more happily for the inhabitants of Equatorial Africa. They might have enjoyed a prosperous future filled with all the technology that delights current steampunk fans in stories of western Europe and North America. And more. In *Everfair* they do.

Of course steampunk is a form of fiction, a fantasy, and the events within these pages never happened. But they *could* have.¹⁶²

Les différents modaux employés (« might », « do », « could ») montrent le pouvoir régénérateur d'une forme de fiction qui, tout en rendant hommage aux victimes des empires coloniaux, leur offre des outils littéraires et symboliques pour réécrire l'Histoire : les prothèses steampunk des amputés comme Fwendi, merveilles technologiques et esthétiques, sont également des armes redoutables. Alors que la tendance actuelle dans les littératures de l'imaginaire est plutôt aux dystopies pessimistes, Shawl rappelle que le rêve peut être un acte de résistance et que le rôle de l'utopie est avant tout d'interroger les structures de pouvoir. L'échec d'*Everfair* est à la fois doux-amer et plein d'espoir. La focalisation de Lisette ouvre et clôt le livre : dans le premier chapitre, elle dévale une pente à bicyclette (et à toute allure) dans son village de Bourgogne. L'image positive de la libération de la femme par ce véhicule à la fin du XIX^e siècle est noircie au chapitre suivant, lorsque Thomas observe l'horreurs des plantations congolaises qui produisent le caoutchouc pour les pneus de la bicyclette. L'euphorie de Lisette n'en est pas moins pure et la description vivante instille au récit une énergie motrice qui nous propulse dans l'utopie :

She was a wild thing, laughing, jouncing over dry water-courses, hanging on for dear, dear life. Lower, now, and some few trees arched above, alternately blocking the hot glare and exposing to it coolwarmcoolwarm, currents of sun and shade splashing over her as she careened by.¹⁶³

Le rythme ternaire des trois verbes en -ing semblent reproduire les cahots de la course et par la répétition de « dear », la vie devient précieuse. La métaphore qui mêle les champs lexicaux de la

¹⁶¹ *Ibid.*, p.381.

¹⁶² *Ibid.*, p.7 ; italiques originales.

¹⁶³ *Ibid.*, p.20.

lumière et de l'eau, avec une allitération en sifflantes, « sun and shade splashing over her », participe de la vitesse mimée par la fusion des adjectifs de chaleur (« coolwarmcoolwarm ») tout en matérialisant le cours de l'uchronie à venir : le roman est un patchwork de sensations et d'idées, de lumière et d'obscurité, d'espoir et d'échecs qui se chassent les uns les autres tels les rayons d'une roue de bicyclette,¹⁶⁴ et la route se poursuit sans fin.¹⁶⁵

La fantasy rêve d'espaces vierges à peupler et modeler. La fantasy néo-victorienne doit composer avec l'histoire et la géographie coloniale mais cela ne signifie pas pour autant qu'elle doive restreindre sa portée spatiale. À notre connaissance, *Everfair* est le premier roman steampunk à s'attaquer à la décolonisation catastrophique du Congo belge et nombre d'autres anciennes colonies mériteraient de voir leur Histoire re-découverte et ré-écrite, sur un mode uchronique et/ou merveilleux, pour donner la parole à ceux dont la langue et la culture ont été effacées et restaurer les possibles. Le cœur des ténèbres de l'histoire coloniale présente un terrain fertile et plus néo-victorien que les espaces blancs des cartes passées pour explorer l'imaginaire. Pour les quelques pionniers que nous avons mis en avant dans cette dernière sous-partie, il y en a sûrement des dizaines d'autres que nous ne connaissons pas encore. Le steampunk, en déconstruisant, décentrant et problématisant ses bases coloniales, peut aller beaucoup plus loin qu'un énième voyage en Égypte pour récolter des artefacts maudits.

¹⁶⁴ « Within the wheel's front rim its spokes were a revolving web of intricacy, shadows and light chasing one another » (*Ibid.*, p.19).

¹⁶⁵ « The Road Goes Ever On » est une chanson composée par Bilbo Baggins pour son départ de Bag-End, dont on trouve différentes versions dans l'œuvre de Tolkien et qui exprime l'imprévu de l'aventure.

*
* *

Que conclure de ce premier tour d'horizon de la fantasy néo-victorienne ? Que le merveilleux contemporain à l'œuvre dans la fantasy, censé dessiller notre regard,¹⁶⁶ ne reflète pas obligatoirement une vision du XIX^e siècle plus lucide que son pendant mimétique. L'espace imaginaire que nous avons délimité sur le plan générique, social et géographique au cours de ces trois chapitres a des horizons encombrés : par la répétitivité paralittéraire qui forme et informe la fantasy (« une littérature avec des dragons »), par le *happy end* hétéronormé qui conclut la formule du roman sentimental et surtout par une vision de l'altérité et de l'ailleurs passée au prisme de l'eurocentrisme et de l'orientalisme. En effet, si nous avons analysé une sémiotique de la différence autour des dragons à vapeur dans le chapitre 1 et une rébellion contre les limites de la sphère privée féminine dans le chapitre 2, l'impérialisme sous-jacent qui transparait dans nombre de romans par ailleurs créatifs sur le plan de l'écriture n'est réellement remis en question que dans un petit échantillon du corpus. L'opposition entre la perspective néo-victorienne et la perspective néo-conservatrice, posée dans cette partie en termes spatiaux de décentrement contre diversion, penche vers le deuxième pôle dans le chapitre 3.

Il ne s'agit pas là d'une fatalité, simplement d'un constat de fait : il nous semblait important, en posant les repères qui balisent une pragmatique de lecture pour la fantasy néo-victorienne, de dégager les tendances idéologiques par défaut, afin de faire d'autant plus ressortir la subversion des clichés. La lecture de la fantasy néo-victorienne se construit dans le dialogue entre la reconnaissance de lieux communs du XIX^e siècle (et, dans une moindre mesure, de lieux communs des littératures de l'imaginaire) et les écarts que le texte instaure avec ces repères familiers. Or, ces prises de distance n'impliquent pas toujours une réelle remise en question des hiérarchies sous-jacentes et peuvent même participer de stratégies d'évitement, comme nous avons pu le constater avec le « placard surnaturel » qui guette les personnages racisés et/ou non-hétéronormés. L'humour, en particulier, peut être un outil aussi bien néo-victorien que néo-conservateur. Pour étudier réellement la place de l'altérité et du *cognitive estrangement* dans le pacte de lecture, il convient d'ancrer les questions génériques dans des

¹⁶⁶ « La Faërie (nous dirions même ici, la *fantasy*) permet justement ce “recouvrement” [...], ce regain d'une fraîcheur du regard sur le monde : elle nous donne accès à une vision que l'on devait croire perdue, qui l'était, et fait en sorte de “laver nos carreaux, de telle manière que les choses clairement vues puissent être débarrassées de la terne pellicule de la banalité ou de la familiarité – de la possessivité” » (Besson, *La fantasy, op.cit.*, p.162 ; italiques ajoutées).

interrogations épistémologiques, de troquer les jumelles de l'explorateur, avide de délimiter les limites du monde qu'il cartographie, pour la loupe de l'enquêteur

DEUXIÈME PARTIE : ENQUÊTER

He picked up the lamp and walked back to the main room, finding the way blindly, his inner eye still seeing the face that had stared back at him from the dim glass. It was not that it displeased him especially, but it was the face of a stranger, and not one easy to know.

(Anne Perry, *The Face of a Stranger*)

L'inquiétante étrangeté de cette première confrontation avec le reflet montre bien comment, dans *Face of a Stranger*, Anne Perry utilise le cliché de l'amnésie comme une façon de rendre le policier William Monk étranger à lui-même : en redécouvrant le Londres victorien depuis une perspective extérieure, il réfléchit son époque pour le lecteur. Le lien privilégié du roman policier avec la contrainte formelle¹ qui, comme nous allons le voir, induit souvent une idéologie conservatrice, favorise également les hybridations avec les autres genres paralittéraires.² C'est ce contraste entre contrainte et fluidité, aligné sur l'opposition entre néo-conservatisme et néo-victorianisme, qui nous intéresse dans cette deuxième grande partie. Avant d'analyser le roman policier à proprement parler dans le chapitre 5, nous découvrons d'abord son cadre spatial privilégié, la ville, au cours du chapitre 4. Le chapitre 6 fait la transition entre l'interrogation de l'histoire et l'expérimentation sur l'histoire (en particulier par l'uchronie), situant la fantasy néo-victorienne au carrefour des différents sous-genres de l'imaginaire dont elle est tributaire : comme nous le verrons, l'enquête ramène toujours aux origines. La première grande partie a permis de mettre en place quelques repères pour une pragmatique de la lecture ; ici, nous cherchons à définir le pacte de lecture à l'œuvre dans notre objet d'étude et à déterminer dans quelle mesure il permet de déconstruire le canon historique et littéraire du XIX^e siècle.

¹ « The crime novel has elicited many comparisons within the field of literary history, many of which resorted to fixed poetic forms. Four critics at last saw in the detective story an equivalent of the Elizabethan sonnet: both rested on formal constraint, both used “a satisfyingly symmetrical” pattern, and the *conchetto* summing up the moral of the poem in a brief and dazzling formula was reflected in the detective’s final speech of revelation » (Fort-Cantoni, Camille. « Rhyme or Reason: Three Patterns of Poetic Interference in the British Crime Novel ». *Sillages critiques* 6 (2004). 1 July 2009 <<http://sillagescritiques.revues.org/1438>>. Consulté le 09/06/2017 ; italiques originales).

² « Uri Eisenzweig [...] fait remarquer que la spécificité du roman policier est avant tout formelle [...] [ce qui le distingue] des autres genres paralittéraires (science-fiction, western, roman de cape et d'épée...) dont la spécificité serait, selon lui, plutôt thématique que structurelle » (Saint-Gelais, *L'empire du pseudo*, op.cit., p.107). Saint-Gelais récuse justement cette idée de la science-fiction comme un genre uniquement thématique (voir chapitre 5).

CHAPITRE 4 : Découvrir – La ville à l'épreuve de la fantasy

Un roman policier ne se déroule pas nécessairement dans un cadre urbain mais la ville constitue un espace privilégié pour les enquêtes, ce qui en fait un véritable environnement à découvrir en profondeur et non une toile de fond à l'instar de l'Empire britannique. Par conséquent, les nuances apportées à la quête de la vérité du roman policier (que nous analyserons dans le chapitre 5) prennent racine dans l'hybridité et l'ambiguïté de l'espace urbain, lesquelles résonnent à leur tour avec la tension entre progrès et regret qui est au cœur du néo-victorianisme en général et de la fantasy néo-victorienne en particulier :

[R]eversion, or what might be termed the 'monstrous makeover' of the metropolis, is particularly evident in neo-Victorian crime and/or detective fictions, those quintessentially urban genres, in which cities simultaneously function as emblems of advanced civilisation, culture, progress and atavistic corruption.¹

Le statut de la ville, entre enfer et paradis retrouvé,² pose nécessairement, en fantasy, la question de la place du sacré et de la transcendance : il importera d'illustrer la subversion des lieux communs de l'*epic fantasy* dans notre corpus très contemporain mais aussi de souligner que l'idéalisation et le désenchantement du cadre urbain sont tout aussi potentiellement néo-conservateurs l'un que l'autre. La représentation de l'utopie, que nous aborderons en marge du deuxième sous-chapitre, est directement rattachée à cette ambiguïté. La réflexion axiologique, poétique et politique que nous menons sur la ville dans ce chapitre s'allie bien entendu à une interrogation générique, car le cadre urbain semble perturber les limites de l'imaginaire que nous avons définies pour notre corpus dans le premier chapitre. Or, si un tel chamboulement illustre la nécessaire évolution des genres du merveilleux pour intégrer la réalité urbaine qui est celle de son lectorat, il est important de rappeler, comme nous le faisons dans ce premier sous-chapitre, en quoi la fantasy urbaine est avant tout un oxymore.

¹ Kohlke, Marie-Luise and Gutleben, Christian. « Troping the Neo-Victorian City: Strategies of Reconsidering the Metropolis ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Cities: Reassessing Urban Politics and Poetics*. Leiden: Brill, 2014. p.20.

² « [W]hat Joyce Carol Oates describes as the city's paradoxical retention of "its aura of the sacred" (though "no longer a City of God"), its embodiment of a still "potent" and tenacious "Utopian dream of salvation"; in spite of metropolises having become more insistently identified with Hell and 'fallenness', cities continue to function as "symbol[s] of the issuant progress of our species" » (Oates, Joyce Carol, citée dans *Ibid.*, p.36).

I – Espace double : entre la forêt enchantée et la jungle urbaine

So, rather than go with something completely new, we decided that we were going to take the pastoral environment [...] look at all that green grass, hey? Professor Tolkien would have been happy with all that green grass and that tree. William Blake talking about England's "green and pleasant land" ... well I was gonna go and put dark satanic mills on the top of it. Because...and it's funny, I was telling somebody about doing this particular talk tonight, a writer friend, and he said "I'm not sure Tolkien would approve of that", and I'm like "OF COURSE HE WOULDN'T APPROVE OF IT!". That's the whole POINT!³

Décrivant avec humour le processus de transformation de la Terre du Milieu en jeu de rôle steampunk, Mike Perschon revient à la primauté du père de la fantasy et la difficulté d'échapper aux *topoi* génériques qu'il a établis. Le côté irrévérencieux de son approche est dramatisé et mis en scène par la conversation rapportée avec son ami au discours direct et les références volontairement désinvoltes aux monstres sacrés de la littérature (Tolkien et Blake) à travers des éléments du paysage pastoral, rappelant que derrière les espaces visibles (montagnes, plaines, villes médiévales ou industrialisées), la fantasy s'inscrit avant tout dans une tradition littéraire qui a ses racines dans le romantisme. Comme déjà expliqué dans le chapitre 1, la fantasy naît une première fois au XIX^e siècle en réaction contre l'industrialisation et l'urbanisation et rejette le progrès matériel au profit du retour vers un temps passé plus authentique, plus humain et plus pastoral. Pourtant, la fantasy urbaine, qui existe bel et bien et regroupe la majorité des œuvres de notre corpus, a beaucoup gagné en terrain sur les mondes médiévalisants, pré-urbanisés et pré-industriels des épigones de Tolkien depuis les années 80. Dans ce sous-chapitre, nous interrogeons cette évolution en comparant les articulations nature/culture, réalité/merveilleux dans quatre romans du corpus principal avant de nous pencher sur les problèmes spécifiques que pose la fantasy urbaine. Quel(s) espace(s) la ville peut-elle occuper en fantasy aujourd'hui ?

1) De l'autre côté du mur : l'appel de la forêt

English woods are strange things. They do odd things with space and with time. Even the smallest woods seem to remember when the whole of the island was one huge forest, and contain that forest within themselves, just as every fragment of a broken hologram contains the full image, but fuzzier and less detailed.⁴

La forêt représente un archétype de l'inconscient et un des lieux communs les plus pérennes du conte de fées. Un espace sombre et chaotique, théâtre des épreuves et de tous les dangers, qui abrite loups, ogres et peurs primaires mais aussi princesses, secrets et sortilèges.

³ Perschon, « Dungeons and Dickens », *op.cit.*, 11:45-12-28. Les majuscules retranscrivent l'emphase vocale.

⁴ Gaiman, Neil. « Introduction ». Holdstock, Robert. *Mythago Wood*. London: Gollancz Books, 2014. p.x.

Les petits poucets qui s’y perdent en ressortent grandis. Le lien immémorial entre la forêt et le surnaturel en fait un portail idéal entre notre monde contemporain et le merveilleux.

Dans les premières pages de *Stardust*, avant le retour en arrière vers 1840, le narrateur pose le décor en situant Wall dans l’espace. Les points cardinaux sont égrenés autour du village comme s’il s’agissait d’une rose des vents, entourée de bois au nord, à l’ouest et à l’est, tandis que le monde moderne se situe au sud :

There is one road from Wall, a winding track rising sharply up from the forest, where it is lined with rocks and small stones. Followed far enough south, out of the forest, the track becomes a real road, paved with asphalt; followed further the road gets larger, is packed at all hours with cars and trucks rushing from city to city. Eventually the road takes you to London, but London is a whole night’s drive from Wall.⁵

L’unique route,⁶ ce sentier qui émerge de la forêt intemporelle pour se muer progressivement en autoroute, semble être à sens unique ; dans la deuxième phrase, l’allongement des propositions et les allitérations en fricatives imitent la transformation de la route au cours du temps, comme si l’automobile (qui sert de mesure pour la vitesse) accélérerait progressivement. En revanche, le mur qui donne son nom au village répond à une logique circulaire : « This wall is old, built of rough, square lumps of hewn granite, and it comes from the woods and goes back to the woods once more ». ⁷ Jusqu’au chapitre 3, les directions spatiales du monde réel et du monde magique existent côte à côte comme autant de destins possibles. Pour Tristran le rêveur, Londres est une porte sur le monde où il ira faire fortune et alors qu’il promet monts et merveilles à Victoria Forester en échange de sa main, l’Empire britannique est réduit à une malle aux trésors.⁸ Son imagination s’étend indifféremment des champs d’or de San Francisco aux opales d’Australie mais sa dernière promesse – rapporter l’étoile tombée du ciel – va donner un sens à sa vie, comme l’indique l’emploi d’une majuscule pour la direction choisie : « *East*. His father nodded. There were two easts – east to the next country, through the forest, and East, the other side of the wall. Dunstan Thorn knew without asking to which his son was referring ». ⁹

⁵ Gaiman, *Stardust*, *op.cit.*, p.2.

⁶ Symbole de la décadence de Narnia dans *The Last Battle* de C.S. Lewis, la déforestation étant littéralement meurtrière dans un monde où les arbres sont des dryades : « Right through the middle of that ancient forest – that forest where the trees of gold and silver had once grown [...] a broad lane had already been opened. It was a hideous lane like a raw gash in the land » (Lewis, C.S. *The Last Battle*. New York: HarperCollins, 2002. p.26).

⁷ Gaiman, *Stardust*, *op.cit.*, p.3.

⁸ « I would go to India for you, Victoria Forester, and bring you the tusks of elephants, and pearls as big as your thumb, and rubies the size of wren’s eggs. I would go to Africa, and bring you diamonds the size of cricket balls. I would find the source of the Nile and name it after you. I would go to America [...] I would travel to the distant northlands [...] I would travel to far Cathay for you [...] I would go to Australia, at the bottom of the world » (*Ibid.*, p.61-62).

⁹ *Ibid.*, p.67 ; italiques originales.

En suivant l'appel du vent d'Est vers ses racines maternelles, Tristran passe de l'autre côté du miroir, dans un monde peuplé de contes, légendes et comptines, où les distances se mesurent à la lueur d'une bougie de Babylone et au rythme de la marche.¹⁰ L'expansion spatiale de Faerie, le pays/monde au-delà du mur où se trouve le royaume de Stormhold, est d'ailleurs inversement proportionnelle à l'exploration des hommes :

A question like « How big is Faerie? » does not admit a simple answer. Faerie, after all, is not one land, one principality or dominion. Maps of Faerie are unreliable, and may not be depended upon. [...] Faerie is bigger than England, as it is bigger than the world (for, since the dawn of time, each land that has been forced off the map by explorers and the brave going out and proving it wasn't there has taken refuge in Faerie; so it is now, by the time we come to write of it, a most huge [*sic*] place indeed, containing every manner of landscape and terrain). *Here, truly, there be Dragons. Also gryphons, wyverns, hippogriffs, basilisks, and hydras.*¹¹

L'emphase que les italiques confèrent à la fameuse locution est ici ironique, la grandiloquence étant dégonflée à la phrase suivante avec l'énumération d'autres monstres potentiels aux noms tous plus complexes et difficiles à prononcer les uns que les autres. Gaiman semble d'ailleurs faire allusion, avec une orthographe légèrement différente, au caractère composite de Faërie, « pays » mi-textuel, mi-légendaire, issu de l'inconscient collectif, où se déroulent les contes de fées dans la théorie du merveilleux de Tolkien.¹² Le narrateur de *Stardust* joue avec l'idée d'une immensité impossible à circonscrire de façon rationnelle (ou grammaticale, « most huge ») qui serait aussi un espace en négatif : l'explication sur les explorateurs se déroule d'ailleurs entre parenthèses, en marge de la phrase « officielle ». C'est un espace potentiel : par bien des aspects, *Stardust* est plus proche du conte de fées que de l'*epic fantasy* et la géographie protéenne au-delà du mur, plus sujette aux désirs du protagoniste qu'aux lois de la physique, reflète ce retour aux sources. L'existence du mur séparant l'Angleterre de Faerie en fait un tributaire de la catégorie « portal fantasy » définie par Farah Mendlesohn et où on accède au monde secondaire merveilleux par l'intermédiaire d'un portail imperméable au surnaturel.¹³ Or, l'attrait n'est pas égal des deux côtés du miroir : la réalité quotidienne et pastorale de Wall ne peut se mesurer à la quête épique pour la couronne de Stormhold et l'amour d'une étoile.

¹⁰ « A man could walk, only stopping to sleep, while the moon waxed and waned above him a half a dozen times, crossing treacherous mountains and burning deserts, before he reached the place where the star has fallen » (*Ibid.*, p.132).

¹¹ *Ibid.*, p.84 ; italiques originales.

¹² Voir chapitre 1, I, 2. Gaiman et Tolkien utilisent une orthographe différente pour Faerie/Faërie.

¹³ « The classic portal fantasy is of course *The Lion, The Witch and the Wardrobe* (1950). Crucially, the fantastic is on the *other side* and does not “leak”. Although individuals may cross both ways, the magic does not. [...] They are almost always quest novels and they always proceed in linear fashion with a goal that must be met » (Mendlesohn, Farah. « Taxonomies of Fantasy Final Version ». p.4. <http://www.academia.edu/6730658/Taxonomies_of_Fantasy_final_version>. Consulté le 26/08/2016 ; italiques originales).

En revanche, le mur entourant les zones de Wyrwood dans *The Lockwell Sisters* de Galen Beckett délimite deux types de magies distinctes. La fantasy, comme dans la quasi-totalité des œuvres du corpus, est « immersive », puisque le surnaturel fait partout partie des lois naturelles. Le mur permet de tracer une limite entre nature et culture beaucoup plus nette que dans *Stardust* en opposant le monde urbain des hommes, où s'exerce le pouvoir académique des magiciens (et celui, caché, des illusionnistes), au monde sauvage des sorcières, qui tirent leur pouvoir d'une connexion instinctive au Wyrwood. Cette dichotomie genrée est naturalisée par l'essentialisme qui caractérise la trilogie, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2. Pourtant, la clé de la victoire contre les Ashen réside dans la reconquête de l'alliance entre magie et sorcellerie, enfouie sous des siècles de misogynie.¹⁴ Le mur symbolise une barrière sociale et le dernier tome, malgré ses nombreux défauts, se termine néanmoins sur la destruction des *enclosures*¹⁵ physiques et légales sur le domaine de Rafferdy – celles-là même érigées à son corps défendant par son père, Lord Rafferdy, au début du tome 1.

Notons que dans ces deux exemples, l'opposition entre monde civilisé et monde sauvage est nette mais en aucun cas axiomatique. Le passage au-delà du mur permet simplement aux protagonistes de rétablir l'équilibre de leur microcosme (Gaiman) ou l'équilibre du monde (Beckett) en découvrant leurs racines. L'espace urbain est certes incomplet sans les secrets familiaux et nationaux que garde la forêt, mais pas réellement perverti par son association à l'industrialisation, comme chez Tolkien, où les feux d'Isengard évoquent effectivement les forges infernales de Blake.

2) *The Word for World is Forest* :¹⁶ confusion des espaces et intrusion du fantastique

Chez Beckett, le monde urbanisé et le monde sauvage existent tant bien que mal côte à côte ; en revanche, dans *Jonathan Strange and Mr Norrell*, ils se superposent, s'entrecroisent et se mélangent. En invoquant le gentilhomme pour ressusciter Lady Pole, Norrell croit démontrer sa maîtrise de la magie, mais il ouvre en réalité la porte à des puissances qui font autant fi de des règles tatillonnes du magicien que des conventions génériques. Au cours du

¹⁴ « For magick [*sic*], you must understand, has its very origins on the world of the Ashen; it was from that world that knowledge of the arcane was brought to our own world. And while the first magicians used this power against the Ashen, it has not always been that way since [...]. I fear it is for this reason that, over the centuries, women have been diminished to an inferior status in our civilization, constrained by the corset of society's rules, even as the Wyrwood has been diminished, cut back and trapped behind stone walls » (Beckett, *The Master of Heathcrest Hall*, *op.cit.*, p.629).

¹⁵ Ce mouvement, né en Grande-Bretagne au XV^e siècle et intensifié aux débuts de la révolution industrielle, met en œuvre la clôture d'espaces précédemment collectifs par les propriétaires terriens. En français, on parle plutôt de renclôture, même si l'anglicisme peut être utilisé.

¹⁶ Titre d'une nouvelle très célèbre d'Ursula Le Guin datant de 1972.

chapitre 15, Stephen Black observe avec une inquiétude croissante les domestiques qu'il dirige accumuler les bévues pendant le service, distraits par le son de cloches imaginaires et de branches inexistantes grattant à la fenêtre.¹⁷ Sa deuxième visite à Lost-hope se produit non pas en changeant de lieu mais en changeant le lieu, à commencer par un homme qu'il bouscule :

The stout gentleman opened his eyes wide in fright, anger and indignation. He opened his mouth wide to begin accusing Stephen but in that moment he began to change. His body became the trunk of a tree, he suddenly sprouted arms in all directions and all the arms became branches; his face became a hole and he shot up twenty feet; where his hat and umbrella had been there was a thick crown of ivy.

“An oak tree in Piccadilly,” thought Stephen, not much interested. “That is unusual.”

Piccadilly was changing too. A carriage happened to be passing. [...] As Stephen watched the horses grew taller and thinner until they seemed about to disappear entirely and at that point they were suddenly transformed into a grove of delicate silver birches. The carriage became a holly bush and the coachman and the footmen became an owl and two nightingales which promptly flew away [...]. The gas lamps that hung above the street were sucked up into the sky and became stars in a fretwork of winter trees and Piccadilly itself dwindled to a barely discernible path through a dark winter wood.¹⁸

Anti-Cendrillon, Stephen se rend au bal grâce à une calèche transformée en buisson de houx (à défaut de citrouille). La métamorphose de l'homme en chêne participe d'une atmosphère distinctement gothique en effaçant la frontière entre animé et inanimé, mais l'inquiétante étrangeté se centre surtout sur la réaction du focalisateur. Même si l'ensemble du roman appartient au merveilleux, on aperçoit ici des bribes des catégories opposées de « intrusive fantasy » et « estranged fantasy » définies par Mendlesohn :¹⁹ le détachement de Stephen (« not much interested ») dans ce passage est digne du réalisme magique. Les adverbes connotant des mouvements soudains (« suddenly », « promptly ») et les adjectifs associés deux à deux (« taller and thinner », « delicate silver », « dark winter ») s'accumulent dans la description de l'environnement, à la fois inquiétant et plein de vie dans son instabilité. Par contraste et malgré la multitude de verbes utilisés pour désigner le changement, « to become » est répété de façon mécanique dans des propositions successives, peut-être pour figurer

¹⁷ Clarke, *Jonathan Strange and Mr Norell*, *op.cit.*, p.181.

¹⁸ *Ibid.*, p.201-202.

¹⁹ « Intrusive fantasy is usually set, often ostentatiously, in *our* world. In the intrusive fantasy the fantastic is the bringer of chaos. It is the beast in the bottom of the garden, it is the elf seeking assistance. It is horror and amazement. It takes us out of safety without taking us from our place [...]. The estranged fantasy is perhaps the most interesting because it is so rare. In the estranged fantasy we are given to understand, through cues to the familiar, that this is our world. When the fantastic appears, it *should* be intrusive, disruptive of expectation, but instead while the events themselves might be noteworthy and may cause chaos, their magical origins barely raise an eyebrow » (Mendlesohn, *op.cit.*, p.7-9 ; italiques originales).

l'immobilité physique et mentale de Stephen face à ce spectacle de plus en plus curieux. Sa réaction décalée donne réellement une impression d'aliénation, de *cognitive estrangement*.

Malgré l'absence d'un portail à proprement parler entre le monde des hommes et celui des fées, l'hypotexte carrollien reste très pertinent, puisque Strange découvre qu'il peut voyager en traversant les miroirs, dans le réseau immatériel de routes, canaux et ponts créé puis abandonné par le Roi. Les humains sous l'emprise du gentilhomme perçoivent deux réalités, deux pays à la fois : l'Angleterre, par la ville de Londres et Faerie, par les bois entourant Losthope. La superposition de ces opposés les amène aux portes de la folie. Stephen et Lady Pole, personnages marginaux sur un plan social, sont ainsi des figures de la confluence des genres à l'œuvre dans le roman. La mort du gentilhomme, qui rend ces prisonniers au monde des humains, rétablit la frontière habituelle entre l'Angleterre et Faerie mais le *statu quo* ne peut pas être complètement regagné. Alors que le dérèglement complet des jours et des nuits se stabilise à la fin du tome 3 chez Beckett, le Pilier d'Obscurité subsiste à la fin de *Jonathan Strange and Mr Norrell* comme un signe du pouvoir subversif du gothique – cette même obscurité qu'on retrouve de façon prototypique dans le roman policier, autre héritier du gothique, pour faciliter (littéralement) le meurtre et compliquer (métaphoriquement) son élucidation.

Dans *The Night Circus*, le rapport entre nature et culture ne se pose pas réellement en termes d'opposition spatiale binaire, puisque le seul lieu « réel » est le Cirque des Rêves, qui s'installe toujours à proximité mais en marge des agglomérations. Pourtant, la figure de l'arbre hante le roman comme un archétype de l'inconscient, depuis les premières leçons de magie de Marco :

He begins each notebook the same way, with a detailed drawing of a tree inscribed in black ink inside the front cover. From there the black branches stretch onto the subsequent pages, tying together lines that form letters and symbols, each page almost completely covered in ink. All of it, runes and words and glyphs, twisted together and grounded to the initial tree.

There is a forest of such trees, carefully filed on his bookshelves.²⁰

La métaphore « a forest of such trees », guère nouvelle en soi (puisque le papier provient de pulpe de bois), représente bien entendu un commentaire métalittéraire général sur l'écriture : les ruptures de la ponctuation figurent la séparation des pages, reliées par le fil du récit qui noue ensemble lettres et symboles. Mais il s'agit également d'un mode d'emploi pour la chasse au trésor sémiotique explicite et implicite qui se poursuit tout au long du roman et il est important

²⁰ Morgenstern, *The Night Circus*, *op.cit.*, p.37.

que les lignes (dessinées et écrites) soient plurielles. À bien des regards, la prolifération des tentes du Cirque n'est rien d'autre qu'un dialogue dans le temps et l'espace entre Celia et Marco. La jeune illusionniste répond notamment au jardin de glace réalisé par ce dernier en créant un arbre de feu (« the Wishing Tree ») couvert de bougies qu'on allume les unes aux autres : ainsi, chaque vœu alimente symboliquement le suivant. L'histoire de Merlin et Viviane, racontée par Widget à Poppet puis repris par d'autres personnages, sert de *leitmotiv* à une réflexion sur la nature du pouvoir et sur le libre arbitre qui culmine à la fin du duel :

“While there are a number of trees here that could be used for this purpose,” she says,” I thought this might be more appropriate.”

Marco turns his attention to the bonfire. It illuminates the rain falling over it in such a way that the droplets of water sparkle like snow.

All of the versions of the Merlin story he knows involve the magician being imprisoned. In a tree or a cave or a rock.

Always as a punishment, the consequence of a foolish love.²¹

La multiplicité des possibles (« a number of trees », « all of the versions ») enferme le mythe dans sa propre cyclicité immuable (« always »). Mais comme souvent en fantasy, le roman vient rompre cette stase cyclique.²² L'histoire est réécrite sans gagnant ni perdant et le feu de joie remplaçant l'arbre (ou la grotte, ou la pierre) marque une recréation du monde par le renouveau des éléments naturels et des images littéraires. Bailey, le gardien de ce nouvel ordre, apparaît dès son enfance au sommet d'un chêne d'où il guette l'arrivée du cirque et où il dissimule ses secrets et ses rêves. Pour le convaincre de partir avec eux, Poppet lui offre le flacon synesthésique qui contient l'essence de cet arbre,²³ afin qu'il puisse emporter ses racines avec lui. Et c'est ce souvenir en bouteille qu'il lance dans le feu de joie, avec ses autres trésors et le livre-arbre grâce auquel Marco a lié tous les habitants du cirque les uns aux autres. Les anciennes chaînes brûlent et le cirque renaît de ses cendres. Au-delà de l'image mythologique d'un *axis mundi*,²⁴ c'est la constitution d'une forêt d'échos entre les différents arbres du roman qui nous semble fertile, étendant ses racines et ses branches dans le labyrinthe des chapitres sans numéros.

²¹ *Ibid.*, p.454.

²² Voir Besson (*La fantasy, op.cit.*, p.159) sur *The Wheel of Time* de Robert Jordan et *The Fionavar Tapestry* de Guy Gabriel Kay.

²³ « The sensation inside is so familiar, so comforting and recognizable and real that Bailey can feel the roughness of the bark, the smell of the acorns, even the chattering of the squirrels » (Morgenstern, *op.cit.*, p.353).

²⁴ L'*axis mundi* est un axe/pilier cosmique : centre du monde et connexion entre le Ciel et la Terre dans de nombreuses religions, il est souvent représenté par un arbre (Yggdrasil dans la mythologie nordique, par exemple).

Le rapport entre la forêt et la ville prend donc bien des formes de *Stardust* (à mi-chemin entre l'*epic fantasy* et le conte) à l'inclassable *Night Circus*, en passant par les romans de Beckett et Clarke qui relèvent en partie de la fantasy urbaine. La magie reste associée à une nature sauvage mais son entrée dans le monde des humains n'est pas (ou pas seulement) présentée sous l'angle nostalgique d'un réenchantement du monde. L'inquiétante étrangeté qui transparait notamment chez Clarke montre que la fantasy urbaine reste en partie oxymorique mais il ne s'agit pas de faire acte de contrition pour le sacrilège commis envers Tolkien et Morris à chaque fois que l'émerveillement surgit dans un cadre urbain. En revanche, les taxonomies de plusieurs critiques présentent un paradoxe spécifique à notre objet d'étude : alors que nous évoquions dans le chapitre 1 les différents types de fantasy urbaine néo-victorienne, la fantasy urbaine se joue typiquement dans un cadre contemporain.

3) Génétique et définition(s) de la fantasy urbaine : retour aux oxymores

La fantasy urbaine inscrit son action dans une ville, mais contrairement à la fantasy policière, il ne s'agit pas de villes imaginaires, mais réelles ; une des plus prisées est New York. De plus, l'enquête n'est pas l'enjeu de la fantasy urbaine, l'ordre du monde n'est pas perturbé par un crime, ou s'il l'est, sa résolution n'apparaît pas comme primordiale. La fantasy urbaine se définit plus comme l'immersion d'un phénomène surnaturel dans un cadre naturel urbain.²⁵

On appelle ainsi un type de fantasy dont les œuvres ont pour décor une ville contemporaine dans laquelle se manifeste d'une manière ou d'une autre la magie. C'est le cas du Seattle de Megan Lindholm [...] [,] du Londres de Neil Gaiman dans *Neverwhere* [...] [,] d'Ottawa ou de la ville imaginaire de Newford (qui lui ressemble beaucoup) pour Charles De Lint [...]. C'est le seul type de fantasy qui permet un commentaire social explicite.²⁶

Ces définitions assez larges offrent néanmoins matière à débattre. Tout d'abord, l'expression « cadre naturel urbain », somme toute logique (puisque plus de la moitié de la population mondiale vit dans une ville), représente une inversion par rapport à la conception de la nature en *epic fantasy*. « Naturel » est ici synonyme de « familier », « quotidien » : le surnaturel n'apparaît pas dans un monde lointain, parallèle ou passé mais dans un espace-temps où le lecteur évolue ou pourrait évoluer. On comprend alors pourquoi il s'agit du « seul type de fantasy qui permet un commentaire social explicite » et le choix de l'époque contemporaine semble sous-entendu dans le critère de la ville « réelle » ; en tout cas, les différents exemples donnés par Lüdün se déroulent dans un cadre contemporain à la période d'écriture du roman. Clute et Grant n'utilisent en revanche pas l'aspect contemporain comme critère et proposent

²⁵ Lüdün, Mats. *La fantasy*. Paris : Ellipses, 2006. p.48-49.

²⁶ Baudou, Jacques. *La Fantasy*, coll. « Que sais-je ? » n°3744. Paris : Presses Universitaires de France, 2005. p.55-56.

une définition plus large de la réalité dans laquelle Ankh-Morpork et la Nouvelle Crobuzon s'inscrivent parfaitement :

UFs are normally texts where fantasy and the mundane world intersect and interweave throughout a tale which is significantly about a real city. [...] The city of an UF may be located in a secondary world, but in such a case it has been created not just as a backdrop but as an environment.²⁷

Comme déjà souligné au chapitre 1, la variété des critères utilisés pour différencier les différents sous-genres de la fantasy d'un critique à l'autre et au sein même d'une taxonomie donnée oblige, pour chaque œuvre, à décider quel aspect (tonalité, thème, lieu, époque, hybridité générique) est le plus important ; activité souvent aussi fastidieuse que vaine.²⁸ Parmi les sept catégories de Baudou (fantasy humoristique, fantasy urbaine, fantasy exotique, fantasy arthurienne, science-fantasy, fantasy épique et les « francs-tireurs » inclassables comme Gaiman), aucune ne convient d'ailleurs à notre sujet d'étude. La taxonomie de Lüdün, en revanche, inclut deux autres types de fantasy pertinentes pour notre corpus : la fantasy policière (sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre 5 et où il classe d'ailleurs les romans du Guet dans *Les Annales du Disque-monde*) et la fantasy historique, qui « s'inscrit dans une période précise de l'histoire et la réécrit ».²⁹ *The Parasol Protectorate* y correspond bien mais même si la période victorienne est plus importante que le cadre londonien dans les romans de Carriger, ce dernier n'en est pas accessoire pour autant, comme le montre son adoption enthousiaste du lapsus « urbane fantasy ».³⁰

Notre sujet d'étude étant à la croisée de plusieurs genres, il nous semble naturel de catégoriser les romans du corpus dans différents sous-genres à la fois ou de faire l'économie de ceux-ci, selon les besoins de notre analyse. Les contradictions relevées entre notre définition de la fantasy urbaine (que nous alignerons sur Clute et Grant) et celles de Baudou et Lüdün ne sont pas un réel obstacle mais la génétique de ce sous-genre nous intéresse en partie à cause de son émergence récente, presque contemporaine de la naissance du steampunk et de l'explosion du néo-victorien avec *Possession*. Même si Clute et Grant s'ingénient à lui trouver d'illustres précurseurs, la fantasy urbaine apparaît réellement en 1984 avec *Moonheart* de Charles de Lint, « le premier roman d'un genre neuf, aujourd'hui devenu une sorte d'évidence [...] mais dont

²⁷ Clute and Grant, *op.cit.*, p.975.

²⁸ Voir à ce sujet le chapitre 31 dans Besson, « Les sous-genres de la fantasy : réalité de lecture ou concept marketing ? », *La fantasy, op.cit.*, p.116-120.

²⁹ Lüdün, *op.cit.*, p.46.

³⁰ Carriger, Gail. « Urbane Fantasy Anyone? ». *Gail Carriger*. 20 February 2009. <<http://gailcarriger.com/2009/02/20/urbane-fantasy-anyone/>>. Consulté le 27/10/2016.

l'auteur fut longtemps la seule voix ». ³¹ Cette « évidence », un des trois courants littéraires ³² né du travail des Scribbles de Minneapolis, repose autant sur le talent de l'auteur que sur un mariage justement dosé d'éléments déjà existants :

La tradition existait, bien entendu, d'un merveilleux situé dans un cadre contemporain et urbain : que l'on songe seulement à une partie de la production de Lord Dunsany. Comme la plupart des traditions établies avant l'avènement de « l'Everest Tolkien », il s'agissait d'une matière en désuétude. Tandis qu'en revanche, la vague de la littérature d'horreur, avec comme fer de lance Stephen King, avait récemment habitué un très large public à des romans de fantastique où le surnaturel fait une (violente) intrusion dans notre monde. L'idée de Charles de Lint fut d'écrire un roman de fantasy...qui fonctionne comme un roman de Stephen King. ³³

La fantasy urbaine, tout en restant ancrée dans la catégorie todorovienne du merveilleux, flirte avec le fantastique et le néo-gothique. ³⁴ Cette hybridation générique dépasse néanmoins les sempiternels débats universitaires et éditoriaux autour des catégories de l'imaginaire. La fantasy exploite et enchante le potentiel de la ville comme un espace métissé, un entre-deux, ³⁵ avatar moderne de la forêt de contes qui se prête tout autant, sinon plus, aux portails, zones de passage et épreuves initiatiques. Clute et Grant concluent leur entrée sur la fantasy urbaine en soulignant le recyclage des archétypes :

There is an increasing sense that writers may well be conceiving the typical inhabitant of the great cities as a kind of hunter-gatherer figure, one better able than suburbanites or farmers to cope with the crack-up of the immensely rigid world-system created over the previous few thousand years. The urban venues of many cyberpunk novels, from William Gibson's *Neuromancer* (1984) on, seem in this light almost to read as Books of Instruction for survival in the new forest. ³⁶

La ville victorienne à l'épreuve de la fantasy constitue donc une étape intermédiaire dans la transition entre l'ancienne et la nouvelle « forêt » mais plus que cette évolution, c'est la juxtaposition des contraires qui nous intéresse. La jungle urbaine, comme les bois anglais,

³¹ Ruaud, *Panorama*, *op.cit.*, p.501.

³² Avec la fantasy maniériste et le retour aux sources, « qui travailla le genre durant la décennie 1990. [...] [U]n nombre important d'auteurs déclara alors vouloir réinventer le genre à partir de ses bases victorienne et édouardiennes, c'est-à-dire l'époque où la fantasy a commencé à se différencier [...]. Et se dégager de l'ombre écrasante de Tolkien constituait bel et bien un moyen de retourner aux sources, de retrouver la fraîcheur de l'enfance du genre » (*Ibid.*, p.495).

³³ *Ibid.*, p.501.

³⁴ « It is reasonable to argue that UFs derive primarily from the notion of the edifice, and edifices came into true literary existence only with *The Castle of Otranto* (1765) by Horace Walpole » (Clute and Grant, *op.cit.*, p.975).

³⁵ Clute et Grant définissent le concept de « crosshatch », zone liminale, instable, propice au mélange des réalités, aux portails et aux métamorphoses (*Ibid.*, p.237). Jude Roberts utilise le même mot dans son analyse politique des frontières dans *Transition* d'Iain Banks et *The City and The City* de China Miéville (Roberts, Jude. « Crosshatching: Boundary Crossing in the Post-Millennial British Boom ». Adishesiah and Hildyard (eds.), *Twenty-First Century Fiction*, *op.cit.*, p.183-196).

³⁶ Clute and Grant, *op.cit.*, p.976. Dans *Neverwhere* de Neil Gaiman, le protagoniste Richard gagne ses galons de héros en transperçant la Grande Bête d'une lance dans le Londres d'En-Dessous et le sang de la créature lui permet de sortir du labyrinthe.

conserve des souvenirs de l'époque où le nom du monde était forêt. Le cadre urbain véhicule et met en scène une conscience dédoublée de l'espace et du temps ; un dispositif qui semble fasciner China Miéville indépendamment du genre dans lequel il écrit.³⁷ On passe de la dichotomie horizontale entre tradition et progrès (par l'opposition entre la ville et la forêt) à une stratification verticale de l'espace, la ville réécrivant successivement son histoire, son architecture et son identité sur les traces de son propre passé – un palimpseste, métaphore courante (et typiquement postmoderniste) pour décrire le cadre urbain.³⁸ Un espace qu'on ne vient pas tant explorer que découvrir : le sous-chapitre suivant nous invite à plonger dans les entrailles de la ville et en particulier celles de Londres. Les bas-fonds occupent une place importante et même les œuvres qui se déroulent principalement en surface, comme *The Parasol Protectorate* ou *The Lockwell Sisters*, se permettent un ou deux souterrains cachés ; théâtres parfaits pour les expériences des savants fous et les sacrifices des prêtres fanatiques.

La descente dans les profondeurs chtoniennes est donc une remontée du temps et la recherche d'un passé préhistorique (voire anhistorique) qui traverse la fantasy permet ainsi une subversion de la géographie morale : le monde inférieur (sur le plan spatial) est aussi le refuge d'un ordre supérieur (sur le plan mythique). Or, cette confusion des repères spatiaux exprime bien les tensions complexes qui animent la fantasy, genre qui ne se réduit pas à un tour de passe-passe : le passage de l'autre côté du miroir est lourd en conséquences. La fantasy répond à un besoin viscéral de sens, de sacré, de quelque chose qui dépasse notre réalité quotidienne et qui peut être rapproché du sublime.³⁹ De cette émotion esthétique où se mêlent terreur et merveille, redécouverte au XVIII^e siècle d'après les écrits de Longinus, on retient en priorité la théorisation d'Edmund Burke dans *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), même si d'autres penseurs offrent leur propre interprétation et une

³⁷ Voir en particulier les villes jumelées de Beszel et Ul Qoma, qui partagent le même espace selon un système juridique et ontologique complexe dans le roman policier *The City and The City* (2009) et la plongée dans UnLondon, monde miroir de la capitale qu'explorent les protagonistes du roman de fantasy YA *UnLunDun* (2007). De plus, la cité de science-fiction éponyme dans *Embassytown* (2011) existe à la frontière entre deux univers, « Manchmal » et « Immer » et la couverture de l'édition originale de *King Rat* (1998, premier roman de Miéville, qui relève de la fantasy urbaine) chez Macmillan montre un espace gris enfoui sous la capitale troué comme un gryuère par les tunnels qu'emprunte le peuple des rats.

³⁸ Kohlke and Gutleben, « Troping the Neo-Victorian City », *op.cit.*, p.10-11.

³⁹ « [L]'enquête sur les origines de la science-fiction n'est plus sur les origines du contenu [...] [mais sur les] genres de dispositifs littéraires [qui], avant la science-fiction, ont produit cette émotion et sous quel nom elle a été connue avant d'être connue sous le nom de *sense of wonder*. Et effectivement, en cherchant, la jonction se fait par *Frankenstein* et par Edgar Poe, il y a une expression précédente du *sense of wonder* qui est le sublime anglais du XVIII^e siècle associé à la littérature gothique » (Lehman, *op.cit.*, 51:24-52:00). La définition de la science-fiction d'après Lehman, qui inclut en réalité toutes les littératures de l'imaginaire, propose une variation sur le *sense of wonder* par la sensation de vertige ressentie à la lecture, qui semble en effet bien s'allier à l'évocation du sublime dans les œuvres littéraires et picturales de la fin du XVIII^e siècle.

foule d'exemples. Ceux de Jacob Hildebrand résonnent à la fois avec l'esthétique gothique et avec certains aspects de *l'epic fantasy*.⁴⁰ Pourtant, malgré la filiation entre le gothique et la fantasy urbaine, les différents avatars de la capitale britannique visibles dans notre corpus semblent bien éloignés du sublime analysé par Joseph McLaughlin : « The urban jungle is a space that calls forth a pleasurable acquiescence to something greater, more powerful, and indeed, sublime ». ⁴¹ De fait, ces avatars apparaissent même *a priori* comme la négation de tout dépassement, que celui-ci soit vertical (transcendant et/ou sublime) ou horizontal, par la construction de futurs utopiques et/ou dystopiques.⁴² Au XIX^e siècle, le sublime est aussi un sentiment moral.⁴³ Or, il convient de se demander si le refus de guérir les maux de l'humanité en rêvant un monde meilleur, une ville idéale, constituent réellement des tendances néo-victoriennes.

II – Londres, monstre des bas-fonds

1) Ankh-Morpork et la Nouvelle-Crobuzon : deux avatars de la capitale

Comme nous l'avons vu à la fin du chapitre 3, un des signes actuels de l'évolution du steampunk est sa capacité à penser le XIX^e siècle rétro-futuriste en dehors du modèle anglo-américain et notamment du cœur londonien qui marque la naissance du genre⁴⁴ et en devient le cadre par défaut. Kigen, capitale des îles Shima dans *The Lotus Wars* de Jay Kristoff, ou encore

⁴⁰ « [D]readful precipices; great ruins; subterranean caverns, and the operations of nature in those dark recesses...the magnificence of architecture; the sight of numerous armies, and assemblies of people [...] thunder; the clash of arms, and voices of war... the consideration of the heroic deeds, and great sentiments of illustrious men; reflections on the various revolutions that have happened in different ages to the nations of the earth » (Hildebrand, Jacob, cité dans Kirwan, James. *Sublimity: The Non-Rational and the Irrational in the History of Aesthetics*. New York: Routledge, 2005. p.1).

⁴¹ McLaughlin, Joseph. *Writing the Urban Jungle: Reading Empire in London from Doyle to Eliot*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000. p.3.

⁴² « [C]e futur n'est pas tant une fresque émouvante et poétique à contempler qu'une construction morale et sociale à édifier ; c'est pourquoi le monde de l'eschatologie futuriste et de la fin des temps est une Ville, Platonopolis, Alphaville, Metropolis... ou Brasilia » (Jankélévitch, Vladimir. *L'irréversible ou la nostalgie*. Paris : Flammarion, 1974. p.34).

⁴³ « [T]here was something in the very experience of sublimity, some uplift, that gave rise to the conviction that one was experiencing the revelation of a genuine nobility, that in the "aggrandizing impulse" the enthusiastic soul was "justly proud". The sublime, according to Reid, "disposes to seriousness, elevates the mind above its usual state, to a kind of enthusiasm, and inspires magnanimity, and a contempt of what is mean" » (Kirwan, *op.cit.*, p.39).

⁴⁴ « London is as much a character as the human players: a gnarly, über-Dickensian city that sprawls both horizontally and exists vertically, from the zeppelins above to the populous sewers below. Indeed, the subterranean locus of much of *Morlock Night* generates a great deal of its dream-haunting power. This is a novel about things that are hidden, that lurk in the collective subconscious: Arthur and Atlantis; Teutonic cruelty and the fear of racial degeneration; the up-welling monstrosity that persists beneath civilization's thin veneer. It is entirely fitting that the protagonist of the tale discovers that he has never really known who he is » (Roberts, Adam. « Extras... K.W. Jeter, *Morlock Night* ». Jeter, K.W. *Morlock Night*. Botley: Angry Robot, 2011. loc.2539-2543).

Babel/Babylone, ville-monde⁴⁵ de Faërie dans *The Dragons of Babel* de Michael Swanwick, pourraient faire l'objet d'une sous-partie chacune. Même le Paris steampunk commence, depuis le tournant du millénaire, à se forger une identité propre, il « n'oscille pas comme Londres entre réalisme et fantaisie, [...] bascule franchement du côté de l'imaginaire et réinvente la ville, non plus comme elle pourrait être, mais comme elle le devrait ». ⁴⁶ Cette alliance entre la veine utopique et le merveilleux est notamment visible dans le premier tome du *Paris des Merveilles*, où Pierre Pevel termine son avant-propos en égrenant merveilles et enchantements au rythme de l'anaphore « Imaginez ». ⁴⁷ Au contraire, les premières visions d'Ankh-Morpork et de la Nouvelle-Crobuzon dans les prologues respectifs de *The Colour of Magic* et *Perdido Street Station* montrent la première ravagée par un incendie (lancé par des habitants avides de collecter leurs assurances) et décrivent la deuxième comme un monstre obèse, une idole répugnante tapie après le tournant de la rivière, attirant à elle les visiteurs comme des proies :

I am debased. I am compelled to worship this extraordinary presence that has silted into existence at the conjunction of two rivers. It is a vast pollutant, a stench, a klaxon sounding. [...] It is not the current which pulls us but the city itself, its weight sucks us in. [...] How could we not see this approaching? What trick of topography is this, that lets the sprawling monster hide behind corners to leap out at the traveler?

It is too late to flee. ⁴⁸

La cité est assimilée à trois attaques sensorielles (« a vast pollutant, a stench, a klaxon sounding ») et l'aura divine qui semble déformer les lois de la gravité et/ou de la perspective vient rabaisser (« debased ») et non inspirer le narrateur impuissant, charrié par le courant de la Poix (« Tar ») tout comme le style hypnotique de Miéville emporte le lecteur dans son univers étrange. Les questions rhétoriques donnent une impression de fatalité. Comment l'enchantement de la fantasy peut-il survivre dans une cité aussi déchue ? Londres, contrairement à Paris, semble se complaire dans sa corruption physique et morale. Les parallèles avec la capitale britannique sont plus ou moins nets selon les auteurs – Miéville affirme ainsi clairement lors d'un entretien :

In a very straightforward way, the city of New Crobuzon is clearly analogous to a chaos-fucked Victorian London. But it's more than just the geography (river straddling, near the coast) and the industry (heavy, riddled with class conflict). It's the way the city intersects with the

⁴⁵ « The ring of skyscrapers that sat atop Babel like a ragged crown were named after the sacred mountains of the world [...]. And by tradition, the tallest of them all, whichever it might happen to be at any given time, was named Ararat [...]. Babel is the mile high city, the city of light, the big apple, and the hog butcher of the world. All roads lead to it, and he who is tired of the Wordly Tower is tired of life (Swanwick, Michael. *The Dragons of Babel*. New York: Tor Books, 2009. p.273-296).

⁴⁶ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.253.

⁴⁷ Pevel, Pierre. *Les Enchantements d'Ambremer*. Paris : Bragelonne, 2015. p.7.

⁴⁸ Miéville, *Perdido Street Station*, *op.cit.*, p.2 ; italiques originales.

literature that chronicles it. London is a trope for literature in an incredibly strong way: “Hell is a city much like London,” Shelley says, and through Blake and de Quincey, and Iain Sinclair, and Chesterton, and Machen, and Ackroyd, and Gaiman, and all the others, London is a neurotic tic for literature. Take those ideas—the danger, the intricacy, the mystery, the rich fecundity, the semi-autonomous architecture—and magic/surreal/acid it up a bit: that’s New Crobuzon. Though New Crobuzon contains other cities—Cairo in particular—it’s London at heart.⁴⁹

Pratchett, quant à lui, affirme avoir intégré des éléments du Londres du XVIII^e siècle dans Ankh-Morpork, mais également de Seattle au XIX^e siècle, du New York contemporain, ainsi que de Tallinn et Prague.⁵⁰ La cité est le joyau⁵¹ du syncrétisme qui caractérise le Disque-monde. Néanmoins, l’Île des Dieux, bordée sur trois côtés par un méandre de l’Ankh, fait clairement allusion à l’Île aux Chiens du East End (« Isle of Dogs/Gods », anagramme aussi simple qu’irrévérencieux). Chez Pratchett, l’Île est située dans les beaux quartiers et abrite le nouveau siège de la police (à Pseudopolis Yard, ou « Guet des Orfèvres », dans la traduction de Patrick Couton), l’Opéra et le théâtre du Dysk – l’équivalent du Globe...dans un monde plat.⁵²

Ces versions chaotiques, chamboulées, fragmentées et partiellement digérées de la capitale britannique nous intéressent dans la mesure où elles forment des sites contradictoires et complexes pour interroger la nostalgie déguisée du Londres steampunk (visible par exemple dans la mystique du *smog*⁵³). Miéville, ainsi que nous l’avons vu au chapitre précédent, emploie la corruption (linguistique et spatiale) comme une poétique et exploite les métaphores urbaines habituelles jusqu’à l’épuisement avec la Nouvelle-Crobuzon. Quant à Ankh-Morpork, cette cité pseudo-médiévale lancée presque sans transition dans l’industrialisation est fondamentalement paradoxale, prise entre un désir de transcendance (l’ankh est le symbole de la vie éternelle) et un appétit des plus profanes (« mor(e)/pork »). Il importe donc d’analyser les champs lexicaux liés au corps dans la représentation des deux capitales et de déterminer comment ils incarnent et/ou subvertissent des sentiments esthétiques et éthiques, en portant une attention particulière au mouvement d’échappée verticale.

⁴⁹ Gordon, « Reveling in Genre », *op.cit.*

⁵⁰ Pratchett, Terry and Paul Kidby. *The Art of Discworld*. Illust. Kidby, Paul. London: Gollancz Books, 2005 (L’ouvrage n’a pas de numéros de pages).

⁵¹ « Ankh-Morpork! Pearl of cities!/ This is not a completely accurate description, of course – it was not round and shiny – but even its worst enemies would agree that if you had to liken Ankh-Morpork to anything, then it might as well be a piece of rubbish covered with the diseased secretions of a dying mollusc » (Pratchett, Terry. *The Light Fantastic*. London: Corgi Books, 1986. p.227).

⁵² [Voir Annexe 4].

⁵³ « Peut-on imaginer une image du Londres victorien sans son brouillard ? L’image est tellement forte qu’elle contamine toutes les autres. Jack L’Éventreur tuait à l’aube, par des nuits claires ? Peu importe ! On racontera désormais l’histoire en ajoutant un brouillard à couper au couteau » (Barillier et Colson, *op.cit.*, p.246).

2) À corps perdu : infection, fragmentation et perte

La métaphore de la cité comme un corps humain est si courante que des termes comme « artères » sont aujourd'hui devenus des catachrèses et Londres, surnommée notamment « The Great Wen », a une affinité particulière avec le champ lexical du corps déformé et malade. Peter Ackroyd ouvre *London: The Biography* sur l'exploration de cette métaphore organique, entre le corps de jeune homme associé à la Cité de Dieu et celui du géant difforme qui dévore ses enfants.⁵⁴ Comme vu plus haut, la Nouvelle-Crobuson est assimilée à un monstre dans le prologue de *Perdido Street Station*, où l'on trouve également des métaphores et comparaisons comme celles-ci : « *like a dirty smear, like a slab of carrion thronging with maggots* ». ⁵⁵ La qualité onomatopéique de l'anglais (« smear », « slab ») accentue le dégoût et l'idée d'une menace sourde de décomposition, elle-même véhiculée par l'allitération en sifflantes et la répétition de la consonne palato-alvéolaire [r]. La métaphore de la régurgitation est employée pour désigner la pollution des industries (« *fat chimneys retch dirt into the sky* ») et les habitations humaines ruissèlent de fluides corporels :

Here there are houses that dribble pale mucus, an organic daubing that smears base façades and oozes from top windows. [...] Wires are stretched tight across the river and the eaves, held fast by milky aggregates of phlegm. They hum like strings. Something scuttles overhead. The bargeman hawks foully into the water.

*His gob dissipates. The mass of spittle-mortar above us ebbs. Narrow streets emerge.*⁵⁶

La ville, produit d'un organisme malade qui émerge dans le champ de vision alors que le crachat du personnage se dissout dans l'eau polluée de la Poix, semble à peine solide, suspendue entre création et dissolution. Dans ces paragraphes, la dimension onomatopéique ressort particulièrement dans les verbes (« dribble », « smears », « oozes », « hum », « scuttles », « ebbs ») qui semblent animer le paysage. Le champ lexical du bas corporel a sa place dans la description et nous y reviendrons sous peu. Ce prologue du roman, narré non par le narrateur omniscient qui apparaît au premier chapitre mais par la voix homodiégétique de Yagharek, met plutôt l'accent sur les fluides buccaux et nasaux, pour des raisons évidentes : la ville et le texte naissent d'une parole matérielle, organique – mais aussi morbifique, colonisée par le champ lexical de la maladie et de la putréfaction.

L'image de la charogne grouillante de vers n'est pas exagérée. L'esthétique de la ville reflète certes l'état d'un corps politique corrompu, qui écrase ses habitants, mais plus qu'un

⁵⁴ Ackroyd, Peter. *London: The Biography*. London: Vintage, 2001. p.1-2.

⁵⁵ Miéville, *Perdido Street Station*, *op.cit.*, p.2 ; italiques originales.

⁵⁶ *Ibid.*, p.1-2 ; italiques originales.

organisme malade, la Nouvelle-Crobuzon donne parfois l'impression d'être constituée de restes de cadavres colonisés par des insectes nécrophages et éparpillés sur la carte. Le quartier de Bonetown doit ainsi son nom aux Côtes gigantesques qui émettent une étrange magie préhistorique :

The Ribs rose from the earth at the edges of the empty ground.

Leviathan shards of yellowing ivory thicker than the oldest trees exploded out of the ground [...], vast crooked fingers, a god-sized ivory mantrap.

There had been plans to fill the square, to build offices and houses in the ancient chest cavity, but they had come to nothing. Tools used on the site broke easily and went missing. Cement would not set. Something baleful in the half-exhumed bones kept the gravesite free of permanent disturbance.

Fifty feet below Lin's feet, archaeologists had found vertebrae the size of houses; a backbone which had been quietly reburied after one too many accidents on-site. No limbs, no hips, no gargantuan skull had surfaced. No one could say what manner of creature had fallen here and died millennia ago.⁵⁷

On pense bien sûr aux restes de mammoth découverts en 1690 près de King's Cross,⁵⁸ mais plus que la vision stratifiée du passé, l'intérêt du squelette repose justement dans sa fragmentation physique et temporelle : il n'a littéralement ni queue, ni tête et ne livre ni le mystère de son origine, ni la possibilité d'un futur humain sur le site de sa sépulture violée. On note l'accumulation de structures négatives (« nothing », « would not set », « no », « no one »). Or, cette magie liminaire (« half-exhumed ») agit également comme un répulsif sur les *slake-moths*.⁵⁹ Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ces monstres perçoivent la cité du dessus, comme une masse de désirs et de rêves dont ils se nourrissent – le point de vue surplombant du prédateur et/ou du colonisateur. Le dernier acte du roman se concentre sur la station de Perdido Street, centre névralgique et « cœur » de la cité, à laquelle Isaac relie sa machine à crise pour appâter les *slake-moths*. En parallèle, le Conseil des Constructions (« the Construct Council ») espère utiliser la machine pour étendre son intelligence artificielle sur toute la ville. Les appétits des ennemis et des « alliés » permettent aux protagonistes de contrer leurs plans. Malgré ses envolées scientifiques, Isaac est un homme très terre-à-terre : « It was not a purer realm that loomed vastly over the city. [...] Isaac did not look with eyes clouded with romance. He saw flight wherever he looked in the city [...] and he saw that it was not an

⁵⁷ *Ibid.*, p.29.

⁵⁸ Ackroyd, *op.cit.*, p.9.

⁵⁹ « [T]he flying thing felt a queasiness, an anxiety, at the awareness of these looming bones. The power that drooled upward from them was not at all to its liking » (Miéville, *Perdido Street Station*, *op.cit.*, p.223).

escape to a better place ». ⁶⁰ Yagharek, qui ne rêve que de voler dans le prologue, ⁶¹ doit finalement accepter la Nouvelle-Crobuzon telle qu'elle se vit: au ras du sol, les pieds dans les excréments. Cette absence d'échappée verticale paraît incompatible avec le sentiment de sublime mais non avec l'écriture d'une poétique urbaine. De fait, l'attachement paradoxal à un « réalisme » sordide et à une esthétique de la fragmentation chez Miéville semble déconstruire les lieux communs de la fantasy, invitant à investir et non à dominer l'espace.

La cité n'est pas un corps politique harmonieux mais un monstre de Frankenstein hétéroclite et asymétrique, un organisme qui survit justement grâce à sa fragmentation, en dépit de ce que la « tête » (le gouvernement) lui fait subir. Mais pourquoi, dans ce cas, ouvrir le roman sur la carte de la ville, qui ressemble à un énorme cerveau et présente justement au lecteur cette vue surplombante refusée aux personnages ? ⁶² Habitude, souci pragmatique, pression éditoriale ? Peut-être s'agit-il d'une invitation non à posséder l'espace mais à s'y perdre, en rêvassant sur les toponymes polyglottes des quartiers (« Sobex Croix », « Chnum », « Gall March ») et des stations de train (« Chimer's End », « Low Falling Mud », « Chitin », « Creek Slum »), saturés d'onomatopées, d'anagrammes et du champ lexical corporel. Les rues sans noms ressemblent à un réseau de veines qui irradient autour de la gare centrale, dont le nom même, « Perdido Street Station » invite à l'errance. De même, la carte dépliant glissée dans le guide touristique exhaustif d'Ankh-Morpork contredit les protestations répétées de Pratchett sur le fait que sa ville et son monde ne seraient pas cartographiables, ⁶³ mais c'est un bel objet que l'on a plaisir à manipuler et découvrir. Dans tous les cas, la carte urbaine, dont les signes visuels et linguistiques reflètent un palimpseste historique, ne présente pas les mêmes problèmes que la carte du monde de fantasy, avec ses zones vierges et sa tendance à repousser les limites au fur et à mesure qu'une série s'allonge. Pour la ville, une exploration plus poussée

⁶⁰ *Ibid.*, p.56-57.

⁶¹ « (*Oh, to rise above this to not smell this filth this dirt this dung to not enter this city through this latrine but I must stop, I must, I cannot go on, I must.*) » (*Ibid.*, p.3 ; italiques originales). L'écho avec l'excipit de *The Unnamable* (1953) de Samuel Beckett, si le lecteur y prête attention, peut constituer une clé pour prédire le destin du personnage, l'échec de sa quête et la résignation. De façon plus métalittéraire, cette référence accentue le brouillage entre le début et la fin que mettent en œuvre les deux auteurs. Nous n'avons pas trouvé de rapprochement spécifique entre la fiction de Miéville et le théâtre de l'absurde dans les travaux critiques et si elle semble tout à fait possible, la trilogie de *Bas-Lag* donne moins l'impression de lutter contre le langage que de s'y noyer : Miéville est baroque là où Beckett est minimaliste.

⁶² [Voir Annexe 5].

⁶³ Voir les citations et analyses dans Hills, *op.cit.* Stephen Briggs semble avoir été à l'initiative de la cartographie. Le guide est distribué par la compagnie « Discworld Emporium », qui produit et commercialise une foule de produits dérivés autour de la série de Pratchett : un « impérialisme » capitaliste qui est en phase avec la réalité éditoriale des littératures de l'imaginaire.

se fait à la verticale, pas à l'horizontale, ce qui accentue la vision kaléidoscopique de l'espace. La Nouvelle-Crobuzon est bien, comme l'affirme expressivement Miéville, « chaos-fucked ».

Pourtant, le récit de fantasy vise à rétablir l'ordre naturel des choses en l'intégrant à la surnature et même si ce désir de guérison profond⁶⁴ peut prendre bien des formes, il resurgit notamment sous un jour conservateur. En analysant la réification des cités cannibales dans la fantasy contemporaine, Elena Gomel s'attarde sur la tétralogie de littérature pour la jeunesse *Predator Cities* de Philip Reeve, où les villes sont devenues des monstres cyborgs parcourant le monde et s'entre-dévorant. Le premier tome, *The Mortal Instruments* (2001), se concentre sur Londres et le titre du troisième, *Infernal Devices*, rend hommage au roman de K.W. Jeter. Pourtant, l'alliance entre l'humain et le mécanique échoue :

Reeve's series ends with a defeat of cyborg cities; at the conclusion of the last book *The Darkling Plain* (another Victorian reference, this time to Matthew Arnold's poem), the moving cities have been forgotten in a pastoral world whose inhabitants laugh at the very idea: "cities only moved in fairy tales; who would want to live in a moving city? It was a mad idea".⁶⁵

Whitechapel Gods (2008) de S.M. Peters, roman « d'une noirceur impressionnante [...] rappelant que le steampunk...c'est aussi du punk »,⁶⁶ qui n'est clairement pas destiné à un public jeunesse, se conclut lui aussi sur une scène pastorale dans l'épilogue. Pourtant, les souvenirs idéalisés de Hews et l'hommage à Robin Hood dans le nom du QG de la résistance suggéraient jusque-là une adaptation des lieux communs du conte au contexte urbain :⁶⁷ le cancer de l'industrialisation, qui envahit littéralement les corps, ne peut être purgé qu'en détruisant complètement la cité.

Au contraire, la Nouvelle-Crobuzon et Ankh-Morpork sont des villes qui ne peuvent pas (et ne doivent pas) être guéries ou sauvées. Le narrateur de *Discworld* s'étonne régulièrement que qui que ce soit veuille vivre dans cette ville puante et infestée. Après l'incendie de *The Colour of Magic*, elle réapparaît à l'identique dans *Equal Rites* – restauration que l'on peut

⁶⁴ « Healing – [...] [O]ne of the several central terms which help describe the narrative course of the fully structured fantasy tale. [...] It is what occurs after the worst has been experienced and defeated. It is the greening of the waste land or the recovery from amnesia on the part of the hero or the escape from bondage and the metamorphosis into the desired shape and fullness of those who have been wounded/imprisoned by the Dark Lord. In the language of J.R.R. Tolkien, it is the eucatastrophe » (Clute and Grant, *op.cit.*, p.458).

⁶⁵ Reeve, Philip, cité dans Gomel, Elena. « Cannibal Cities: Monstrous Urban Bodies in Contemporary Fantasy ». *Redisco – Vitória da Conquista* 11:1 (2017). p.72.

⁶⁶ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.136.

⁶⁷ Hews parle du Londres d'autrefois, avant l'annexion de Whitechapel par les dieux tyranniques, comme d'un paradis perdu civilisé et policé et le QG de la résistance, qui ressemble une cabane dans les arbres, est surnommé « Sherwood Forest ».

attribuer à la fois à la tradition ankh-morporkienne⁶⁸ (et londonienne) de reconstruire sur les ruines et à la nature sérielle des *Annales*, surtout dans les premiers tomes. Même si les romans du Guet constituent un cycle au cours duquel les changements de l'industrialisation s'installent progressivement, chaque conclusion restaure une sorte de *statu quo* – comme dans la réalité, la lutte contre la corruption, la bêtise et la xénophobie n'est pas résolue une fois pour toutes par le *happy end* mais se poursuit sans fin. L'insalubrité tenace, qui permet d'explorer ces questions sociales, est d'autant plus notable dans un roman de fantasy comique, genre qui tend doublement vers la guérison : Clute souligne les points communs mais aussi les approches différentes du chaos en comédie et fantasy, la première restaurant le monde à un état antérieur alors que la seconde, en révélant la véritable nature du monde, le transforme.⁶⁹ Pratchett intègre les deux approches tout en les traitant avec une distance ironique mais toujours bienveillante. Point de salut, mais beaucoup d'espoir : ses personnages sont capables du pire comme du meilleur et la ville n'est pas un lieu de perdition à sauver mais un espace où vivre.

Perdido Street Station, dans un style moins optimiste, s'ouvre sur des ambitions et des rêves (l'art, la science, le vol) qui non seulement échouent mais manquent de détruire la cité toute entière. La fuite de Lin et d'Isaac forme un excipit particulièrement lugubre. Dans l'épilogue, Yagharek trouve une paix paradoxale avec lui-même et avec la cité en déclarant forfait et en refusant de se joindre au combat du LibRecréé Jack Half-a-Prayer :

*Escaped Remade, fReemade. Nothing. He does not fit in. He has wrested New Crobuzon into a new city, and he strives to save it from itself. [...] He is generous, but I must decline. That is not my city. Not my fight. I must leave his half-breed world alone, his demimonde of weird resistance. I live in a simpler place.*⁷⁰

Victoire ou défaite ? Le troisième tome de *Bas-Lag* revisite la question de la révolution à l'échelle collective mais jusque-là, notre dernier aperçu de la Nouvelle-Crobuzon est celui d'une ville qui ne peut être changée et qui écrase les individus avant de les accepter en son sein : « *It is night and I must hurry to my bed, to find my bed, to find a bed in this my city where I can*

⁶⁸ « There were other tunnels here. Carrot had been right. Hundreds of people must have worked for years to build this. What Ankh-Morpork was built on was Ankh-Morpork. [...] This wasn't a tunnel. It looked like a cellar. He slipped on mud and hit a wall clammy with slime. What was Ankh-Morpork built on? Right... » (Pratchett, Terry. *Men At Arms*. London: Corgi Books, 2013. p.396-397).

⁶⁹ « It is an experiment, in other words, in the writing of comedy – a form which classically heals a world which has been threatened with instability by returning that world to a prior state of wellbeing [...]. The great reversals – the great returns – of classic fantasies do not reintroduce its cast to the default world which was lost; they act as engines of discovery of the true nature of that default world, engines which leave that world forever transformed » (Clute, John. « Coming of Age ». Butler *et al.* (ed.), *Terry Pratchett: Guilty of Literature*, *op.cit.*, p.15-16).

⁷⁰ Miéville, *Perdido Street Station*, *op.cit.*, p.622-623 ; italiques originales.

live my foresquare life ». ⁷¹ Le néologisme intègre le terme d'argot des années 1950 désignant le conformisme (« square »), et alors que l'allongement des propositions au cours du rythme ternaire et l'effet de flot de conscience produit par l'accumulation des articles (« to find a bed in this my city where I can live ») suggèrent une libération de la parole, celle-ci sert à articuler l'abandon des nuances et contradictions. Cet épilogue nous rappelle la fin glaçante de *1984*, lorsque Winston Smith renonce à sa dernière bribe d'humanité : « But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother ». ⁷² Ni salut, ni espoir. Pourtant, cela ne rend pas l'adoration portée à la Nouvelle-Crobuzon moins viscérale.

Récapitulons : les deux cités sont représentées comme soumises à une gravité extrême, qui désarticule et écrase les différents « membres » de leurs corps métaphoriques et interdit toute transcendance autre que dans l'écriture excessive de Pratchett et Miéville, le premier adoptant un style ironique et jovial, le deuxième, dramatique et baroque. Léviathans grotesques, les deux capitales génèrent à leur tour une force gravitationnelle qui attire irrésistiblement habitants et lecteurs. En suivant le mouvement de descente progressive qui structure ce chapitre, nous passons donc de l'exploration de la surface à la plongée dans les bas-fonds, pour tenter de comprendre le mélange d'attachement et de dégoût qui constitue le patriotisme dans ces espaces fictionnels et interroger la relation que ces sentiments entretiennent avec le processus de révision néo-victorien. Il importe, en effet, de faire passer les nombreux paradoxes explorés dans ce sous-chapitre du poétique à l'éthique.

3) Entrailles de la métropole : mère-patrie et poétique du caniveau

Lors de sa première apparition dans la série, dans l'incipit de *Guards! Guards!*, Samuel Vimes s'effondre ivre mort dans le caniveau devant le poste de police et le narrateur nous donne accès à un pan de son monologue intérieur :

The city wasa, wasa, wasa wossname. Thing. Woman. Thass what it was. Woman. Roaring, ancient, centuries old. Strung you along, let you fall in thingy, love, with her, then kicked you inna, inna, thingy. Thingy, in your mouth. Tongue. Tonsils. *Teeth*. That's what it, she, did. She wasa...thing, you know, lady dog. Puppy. Hen. *Bitch*. And then you hated her and, and just when you thought you'd got her, it, out of your, your, whatever, then she opened her great booming rotten heart to you, caught you off bal, bal, bal, thing. *Ance*. Yeah. Thassit. Never

⁷¹ *Ibid.* ; italiques originales.

⁷² Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 2008. p.311.

knew where you stood. Lay. Only thing you were sure of, you couldn't let her go. Because, because she was yours, all you had, even in her gutters...⁷³

La diction répétitive, hachée, maladroite de l'ivrogne désarticule aussi bien la parole que le corps et l'abondance de rythmes ternaires, qui donne une ampleur à cette désintégration du langage et de l'identité, prend une tournure ironique. Ankh-Morpork, qui oscille entre l'humain, l'animal et l'inanimé au rythme des insultes misogynes (« Bitch ») et des hésitations grammaticales de Vimes (« that's what it, she, did », « you'd got her, it ») est vue du dessous, sous son jour le moins reluisant. L'accumulation de mots sans référent précis (« wosname », « thing(y) », « whatever ») révèle un protagoniste qui ne croit presque plus en rien et qui n'a que son amour irrationnel pour sa ville auquel se raccrocher. Dans le même temps, les signifiants maltraités et bricolés (« bal, bal, bal, thing. Ance ») mettent en valeur un travail d'ordre poétique qui défamiliarise le langage. L'image de la cité comme mère, qu'on retrouve dans l'étymologie grecque de la métropole (« μητρόπολις », cité-mère), est une autre de ces métaphores courantes pour le cadre urbain utilisée dans le néo-victorianisme,⁷⁴ et les allitérations en [w] et [th] rapprochent l'état d'ébriété de la diction d'un petit enfant. Nous reviendrons sur la conquête du corps urbain érotisé dans le troisième sous-chapitre, avec Jack the Ripper ; ici, c'est le statut paradoxal de la ville comme matrice, source de création (linguistique et rythmique) malgré sa nature destructrice, qui nous intéresse (« womb-and-tomb-like »⁷⁵).

Vimes, aussi cynique que Carrot est idéaliste, n'a aucune illusion par rapport à la ville sur laquelle il veille. De même, les différents protagonistes de la trilogie de Bas-Lag ont parfaitement conscience des vices de la Nouvelle-Crobuzon (de la corruption du gouvernement aux foyers d'épidémies) – et pourtant, l'amour de cette mère-patrie semble être la motivation la plus pure qui les anime. Bellis Coldwine dans *The Scar* est aussi froide que son nom jusqu'au moment où Silas Fennec lui fait croire que la Nouvelle-Crobuzon est en danger : « She sat and tried to speak, tried to think of ways she could save New Crobuzon, her city which she treasured with a ferocious, unromantic love, and which lay under the most baleful threat ».⁷⁶ Ce patriotisme lucide (« unromantic ») et à peine formulable ne sauve rien ni personne et permet à Fennec et à Uther Doul de manipuler Bellis. Pourtant, comme Yagharek, elle revient vers la

⁷³ Pratchett, Terry. *Guards! Guards!* London: Corgi Books, 1990. p.10 ; italiques originales. Edward James y lit une allusion aux romans policiers *87th Precinct* d'Ed McBain (James, Edward. « The City Watch ». Butler *et al.* (ed.), *Terry Pratchett: Guilty of Literature, op.cit.*, p.196).

⁷⁴ Voir Kohlke and Gutleben, « Troping the Neo-Victorian City », *op.cit.*, p.26-33.

⁷⁵ *Ibid.*, p.23.

⁷⁶ Miéville, China. *The Scar*. New York: Del Rey Books, 2004. p.165-166.

Nouvelle-Crobuzon à la fin du roman, apaisée par sa défaite.⁷⁷ Le Concile de Fer du troisième tome a fui le gouvernement totalitaire de la cité-État pendant dix années, forgeant sa propre utopie en mouvement dans le train perpétuel. Pourtant, il vole au secours des révolutionnaires et à sa propre perte.⁷⁸ Cette absence de dépassement est certes subversive dans des romans de fantasy, mais le lecteur peut se demander ce qu'il est censé en tirer. Malgré son obsession pour les corps, l'œuvre de Miéville laisse finalement peu de place à l'individu, qui apparaît impuissant devant la machine impérialiste et capitaliste de la cité-État. Au contraire, le pouvoir des croyances et des désirs humains est inscrit dans l'essence même du monde de Pratchett :

What runs Discworld is deeper than mere magic and more powerful than pallid science. It is *narrative imperative*, the power of story. [...] On Roundworld, things happen because the *things* want to happen. What people want does not greatly figure in the scheme of things, and the universe isn't there to tell a story.⁷⁹

On Discworld, things happen *because people expect them to*.⁸⁰

Nous affirmions au début de ce sous-chapitre que Miéville exacerbe les métaphores urbaines habituelles jusqu'à l'épuisement du sens avec la Nouvelle-Crobuzon, mais il nous semble en revanche que l'humour de Pratchett subvertit les clichés de la ville d'une façon beaucoup plus radicale. Dans *The Light Fantastic*, le narrateur fait un de ses fréquents apartés sur la puanteur légendaire d'Ankh-Morpork, qui, comme elle ne peut pas être décrite, emballe le discours analogique en démultipliant les figures métaphoriques,⁸¹ et transforme ce *topos* de l'*epic fantasy*⁸² en une démonstration grotesque (mais poétique) de fierté nationale :

The citizens are proud of it. They carry chairs outside to enjoy it on a really good day. They puff out their cheeks and slap their chests and comment cheerfully on its little distinctive nuances. They have even put up a statue to it [...]. Rich merchants who have spent many years abroad send back home for specially-stoppered and sealed bottles of the stuff, which brings tears to their eyes.

It has that kind of effect.⁸³

⁷⁷ « After all that has happened – after all my frantic, fruitless efforts to escape – I find that quite unwittingly I have done what was necessary for me to go home, carrying the memories of Armada stitched to my flesh » (*Ibid.*, p.577).

⁷⁸ Mais peut-être pas complètement : voir le chapitre 7 pour une analyse de la fin ambiguë de la révolution.

⁷⁹ Pratchett, Stewart and Cohen, *The Science of Discworld I*, *op.cit.*, p.10 ; italiques originales.

⁸⁰ Pratchett, Terry, Ian Stewart and Jack Cohen. *The Science of Discworld II*. Clays: Ebury Press, 2002. p.23 ; italiques originales.

⁸¹ « There is really only one way to describe the effect the smell of Ankh-Morpork has on the visiting nose, and that is by analogy. / Take a tartan. Sprinkle it with confetti. Light it with strobe lights. / Now take a chameleon. / Put the chameleon on the tartan. / Watch it closely. / See? » (Pratchett, Terry. *The Light Fantastic*. London: Corgi Books, 2013. p.228). Les fréquents retours à la ligne accentuent l'absurdité de la comparaison en donnant l'impression que le narrateur exécute un tour de magie.

⁸² C'est également un lieu commun de la littérature néo-victorienne mimétique, comme dans *The Great Stink* (2006) de Clare Clark.

⁸³ *Ibid.*

Il est bien sûr possible de relever les parallèles avec l'atmosphère enfumée du Londres victorien, ou d'apprécier simplement le passage pour la gradation des sentiments qui vont crescendo vers l'héroï-comique (« proud », « enjoy it », « comment cheerfully », « put up a statue »), ainsi que l'ironie du retour à la ligne laconique (« It has that kind of effect »). Néanmoins, cette odeur nous semble être une excellente analogie pour le patriotisme : insaisissable, incompréhensible, viscéral, indescriptible mais instantanément reconnaissable, quelque chose qui prend (ici, littéralement) à la gorge et dont on oublie les relents nauséabonds par la force de l'habitude et du mimétisme. Pour notre sujet, on pourrait aisément combiner « nostalgie du XIX^e siècle » et « patriotisme ». Or, si Miéville n'a rien de nostalgique et montre l'amour de ses personnages pour sa métropole grotesque, puante et destructrice dans toutes ses contradictions, l'ensemble donne parfois une impression de stérilité. Il y a une certaine complaisance à demeurer dans la bassesse corporelle et morale,⁸⁴ à forger des phrases poétiques pour décrire l'abjection. Miéville est l'auteur le plus ouvertement engagé de tout notre corpus mais les romans de *Bas-Lag* reflètent néanmoins un manque d'espoir radical en la capacité des individus à construire un monde meilleur. Sa poétique de l'aliénation est réalisée de main de maître mais en luttant constamment contre les désirs fondamentaux du lecteur de fantasy, elle flirte avec la surface, l'esthétique pure.

Pratchett, quant à lui, semble prendre un plaisir enfantin⁸⁵ à l'humour scatologique et ses allusions sexuelles sont souvent du niveau de l'adolescent moyen, mais l'intérêt de son écriture repose justement sur les différentes couches d'interprétation. Andrew M. Butler utilise le retournement carnavalesque de Mikhaïl Bakhtine⁸⁶ dans son étude de *Mort* et bien que la référence soit pertinente, nous cherchons ici à formuler une théorie plus simple sur la place du bas corporel. Harry King, un des hommes les plus riches d'Ankh-Morpork, a construit sa fortune grâce à un système assez similaire à celui imaginé par Joshua Jeavons dans *Sweet Thames* de Matthew Kneale – en débarrassant la ville de ses déchets les plus intimes :

King of the Golden River, they called him, because the foundation of his fortune was the daily collection his men made of the urine from every inn and pub in the city. The customers paid him to take it away, and the alchemists, tanners and dyers paid him to bring it to them.

⁸⁴ « New Crobuzon is like Gustave Doré's London dipped in shit and then riddled with fantasy characters from the dark corners of the Dungeons and Dragons Monster Manual. [...] Miéville reigns as the anti-Tolkien. This is Low Fantasy beneath the subterranean lair of the Drow. It's still not as bleak as Scott Bakker's work, but it's unrelenting in its emotional and moral desaturation » (Perschon, Mike. « *Perdido Street Station* ». *Goodreads*. 27 October 2016. < <https://www.goodreads.com/review/show/1731507928>>. Consulté le 14/11/2016).

⁸⁵ Nous traitons du livre préféré de Sam Vimes Junior, *The World of Poo*, dans le chapitre 9.

⁸⁶ Butler, Andrew M. « Theories of Humor ». Butler *et al.* (ed.), *Terry Pratchett: Guilty of Literature*, *op.cit.*, p.83-87.

But that had only been the start. Harry King's men took away *everything*.⁸⁷

Le surnom, un clin d'œil au conte écologique de John Ruskin (1841), fait du corps humain et non de la Nature une source de richesse. King apparaît dans *Making Money* et *Raising Steam* et joue un rôle clé dans l'industrialisation du Disque-monde. Son entreprise est prétexte à toute une série d'euphémismes⁸⁸ et de jeux de mots mais aussi à une réelle réflexion sur la séparation entre l'aristocratie et la classe marchande,⁸⁹ puisque dans son cas, l'argent a parfois une odeur :

Oh yes, he was *Sir Harry*, but he knew that Effie really wished they could leave behind the whole stinking business. [...] [A] tiny part of him was agreeing with Effie that surely there was something better for him than chasing the pure† [...].

† A term, technically speaking, for dog muck, much prized by the tanneries.⁹⁰

La note de bas de page, typique de Pratchett, montre le lien intrinsèque entre pureté et déjections et l'expression « stinking business » joue sur un des nombreux euphémismes désignant le fait d'aller à la selle pour révéler, par inversion, le côté peu reluisant de l'entrepreneuriat. En fin de compte, Harry King « blanchit » sa fortune et ses ambitions en investissant dans le tout nouveau chemin de fer *hygiénique*, qui devient presque comme une religion. L'humour scatologique du Disque-monde, jamais gratuit, se révèle (littéralement) fertile à plus d'un titre. Pour Ankh-Morpork comme pour tous les personnages de Pratchett, la rédemption immanente passe par le bas corporel, alors même que la Nouvelle-Crobuzon, aussi sublime soit-elle dans sa putréfaction,⁹¹ abandonne les individus au milieu de leurs immondices. La veine récente des fictions post-apocalyptiques en littérature et au cinéma montre bien que notre époque ne croit plus aux villes utopiques comme un futur idéal de l'humanité et de ce point de vue, Ankh-Morpork et la Nouvelle-Crobuzon sont des produits de leur temps. Mais là où Pratchett déconstruit la poursuite d'idéal pour célébrer le réel, la poétique du caniveau de Miéville nous semble, à sa manière, aussi néo-conservatrice que la société pastorale idéale rêvée par Morris dans *News from Nowhere*.

Pour conclure ce sous-chapitre, nous nous permettons un addendum sur la place et le symbolisme des cours d'eau, car il nous semble impossible de parler de pureté et de déchets dans le Londres du XIX^e siècle sans évoquer l'état de la Tamise. Suite aux découvertes de Dr.

⁸⁷ Pratchett, Terry. *Making Money*. London: Corgi Books, 2008. p.198 ; italiques originales.

⁸⁸ Euphemia King, dite « Effie », est un hommage particulièrement bien trouvé à la muse de Ruskin.

⁸⁹ Voir le premier chapitre de Robin Gilmour dans *The Victorian period*, *op.cit.* (« A parvenu civilization »).

⁹⁰ Pratchett, Terry. *Raising Steam*. London: Corgi Books, 2014. p.33 ; italiques originales.

⁹¹ Parmi les exemples de sublime proposés par Burke, on trouve, étonnamment : « excessive loudness, the cries of animals, excessively bitter tastes, intolerable stench, the idea of bodily pain » (Burke, Edmund, cité dans Kirwan, *op.cit.*, p.2). Les théoriciens plus tardifs tendent à laisser de côté ces suggestions idiosyncratiques pour se concentrer sur des spectacles et sensations plus nobles.

John Snow sur l'origine des épidémies et au système d'égouts élaboré par Joseph Bazalgette, la ville est sensiblement assainie d'ici la fin du XIX^e siècle mais les noms que portent les cours d'eau dans *Perdido Street Station* (« Tar » et « Canker » se rejoignent au cœur de la ville pour former « Gross Tar ») évoquent plutôt le milieu du siècle : l'épidémie de choléra de 1854,⁹² la Grande Puanteur de 1858... Étrangement, cette eau demeure néanmoins un symbole de vie et d'espoir : Pengefinchesse échappe à la cité en remontant la Chancree,⁹³ et juste avant l'épilogue, alors que Lin, Isaac et Derkhan prennent la fuite, le Bitume montre le chemin vers la mer – une promesse sans doute traître (« The Gross Tar, shimmering prettily under the neon and the gaslight, its pollution obscured by reflections ») mais qui vaut mieux que rien : « and the docks full of tall ships [...] ; ships for whom New Crobuzon was just one stop on a journey ».⁹⁴ Le fleuve, qui traverse la ville et le roman de part en part, fait le lien avec le tome suivant et les aventures maritimes de Bellis sur Armada.

Au contraire, l'eau de l'Ankh, dont la « pureté » offre matière à de nombreux dictons,⁹⁵ ne peut être considérée comme « courante » que dans un sens très général : « The River Ankh is probably the only river in the universe on which the investigators can chalk the outline of the corpse ».⁹⁶ Boire l'eau de l'Ankh risque de produire l'inverse de la vie éternelle mais en dehors de cette contradiction constante entre son nom et sa composition bactériologique, le fleuve en lui-même ne joue pas un rôle actif dans la série. D'ailleurs, aucun des romans du corpus ne donne un rôle central à ses avatars de la Tamise, contrairement à des romans néo-victoriens mimétiques comme ceux de Matthew Kneale ou Philip Pullman. Dans *The Tiger in the Well*, ce dernier décrit l'état de la Blackbourne, une des rivières souterraines de Londres, recouverte et oubliée à plusieurs reprises et ranimée par des pluies diluviennes. Tout au long du troisième livre, les personnages ont conscience d'un grondement sourd et au chapitre vingt-quatre, les

⁹² Dans la nouvelle « The Unwanted Women of Surrey » de *Queen Victoria's Book of Spells*, écrite par Kaaron Warren, les femmes jugées inutiles par la société tentent de libérer les âmes en faisant boire de l'eau infectée de la Tamise.

⁹³ « A mile or so upstream from the rivers' convergence, the Canker grew suddenly more clear and pure. Pengefinchesse felt something almost like quiet joy. [...] She opened her enormous mouth, let the Canker gush through her. Pengefinchesse swam on, through the suburbs, up and out of the city » (Miéville, *Perdido Street Station*, *op.cit.*, p.532-533).

⁹⁴ *Ibid.*, p.616.

⁹⁵ « You could fish in the River Ankh, provided you took care not to catch anything. In fact, it was amazing what you could catch by just letting a drop of the Ankh pass your lips » (Pratchett, *Snuff*, *op.cit.*, p.34) ; « Of course, Ankh-Morpork's citizens had always claimed that the river water was incredibly pure in any case. Any water that had passed through so many kidneys, they reasoned, had to be very pure indeed » (Pratchett, Terry. *Sourcery*. London: Corgi Books, 2012. p.121). D'après un adage populaire, l'eau de la Tamise a été filtrée par les reins de sept personnes différentes.

⁹⁶ Pratchett, *Men At Arms*, *op.cit.*, p.148.

rumeurs antisémites que répandent les agitateurs se mêlent métaphoriquement à cette eau qui charrie déjà toute l'histoire sordide de la ville, des déchets industriels au sang d'un abattoir en passant par des cadavres de pestiférés. La rupture du mur dans la cave du Tzaddik coïncide avec le moment où Sally reconnaît enfin son vieil ennemi et le débordement de la Blackbourne, qui met à jour secrets enfouis et activités illégales, imite l'épiphanie de l'héroïne sur la nature du Mal, exprimée dans un flot de paroles.

Peut-être Londres est-elle vue comme une ville suffisamment magique sans aucun ajout ; en tout cas, le cadre urbain semble avoir plus d'affinités avec le fantastique que le merveilleux dans notre corpus. Ainsi, Lilith Saintcrow fait régulièrement allusion au fait que Londinium est une créature vivante – mais toujours sous couvert de mythes, légendes et superstitions. Sa version latine des toponymes transforme la Tamise en la titanide Themis, forgeant ainsi un lien étymologique qui n'existe pas en réalité : ⁹⁷ « Some said the Bridges kept the Themis under control, binding the ancient, hungry demigod sleeping in the river's depth. Most illogical ». ⁹⁸ L'incrédulité d'Archibald Clare, *a priori* paradoxale dans une ville où les magiciens sont monnaie courante, est une technique courante en fantasy, où la réalité merveilleuse des personnages existe sur un substrat de mythologie plus ancienne, à demi oubliée, qui resurgit de façon cyclique. Le lien entre le fleuve et le demi-dieu n'est jamais confirmé au sein du récit de Saintcrow mais cette légende contribue à donner un sens, une profondeur à la ville (re)créée. Tout se passe comme si l'architecture urbaine cachait un réseau sémiotique enfoui qui ne demande qu'à être réactivé par celui qui saura la déchiffrer. Dans *Neverwhere*, cette relecture passe par le réseau du métropolitain : Richard va ainsi découvrir que l'obscurité du pont de la nuit exige des sacrifices, qu'il existe bel et bien un ange nommé Islington et que la cour du comte se tient dans une rame... ⁹⁹ Le Londres d'En Bas redonne un sens aux toponymes du Londres d'En Haut ; la fantasy urbaine, en tant que genre, se prête bien à la psychogéographie, ¹⁰⁰ concept repris en littérature britannique contemporaine par Peter Ackroyd et Iain Sinclair :

⁹⁷ « Temese » en Moyen-Anglais, du Celte *Tamesas*, qui signifiait probablement sombre, obscur.

⁹⁸ Saintcrow, *The Iron Wyrms Affair*, *op.cit.*, loc.1491.

⁹⁹ « Knightsbridge », « the Angel, Islington » et « Earl's Court » sont des quartiers londoniens qui ont donné leur nom aux stations de métropolitain qui les desservent. Gaiman joue sur l'homonymie pour réinventer le premier en « Night's Bridge ».

¹⁰⁰ Définie par Guy Debord, la psychogéographie « se proposerait l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur les émotions et le comportement des individus » (Debord, Guy. « Introduction à une critique de la géographie urbaine ». *Les lèvres nues* n°6 (1955). <<http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>>. Consulté le 17/11/2016).

Sinclair's « ambulation » through London woke the « dormant energies » of a city (and a country) he believes has been sold « down river », a title of another one of his travelogues, by Thatcher. He defines psychogeography as a « grid of energies » mapped across London, an « occult mapping of the city » anchored by sites and icons of violence, mysticism or « ancient taint » that « still exercises a powerful influence on any imagination that allows itself to float over the streets in a willed discrimination of archetypes ». ¹⁰¹

Les opinions politiques de Sinclair invitent à relire le lien entre victorianisme et genre analysé dans le chapitre 2 sous un jour légèrement différent, ¹⁰² et donc à politiser la psychogéographie. Jack l'Éventreur, auquel nous consacrons le sous-chapitre ci-dessous, est le prétexte ¹⁰³ parfait pour découvrir et ressusciter le Londres victorien à travers une enquête, reliant ainsi ce chapitre à notre deuxième grande partie, mais la « Ripperature » (la fiction traitant de ce tueur) a une forte valeur néoconservatrice : « a post-imperial fantasy of deviant, daring, and heroic Englishness, and one that occludes both the memory of empire and the feminist readings of the Whitechapel murders ». ¹⁰⁴ La fantasy urbaine, prise entre l'instabilité fantastique et la tentation de réenchanter l'espace, vient-elle renforcer ou subvertir cette tendance ?

III – Jack et la psychogéographie : à la poursuite du Minotaure

Jacks are nimble. Jacks are quick. Jacks kill Giants. [...] [I]n English mystery plays after about the beginning of the 15th century the character named « Jack » represented Everyman-as-survivor [...]. Saucy and pert and handy, but capable of cruelty, the Jack is a figure, like Robin Hood, who almost certainly embodies echoes of pre-Christian myths. He is a wise fool, a trickster. This halo of the chthonic, which is exceedingly difficult to pin down, may well explain the allure of the various Jack figures in innumerable rhymes and fairytales: the Jack who climbs the Beanstalk and rifles the treasure of the Giant; the Jack whose bargains, each of them magical, gains him the King's daughter; [...] Jack Frost and Jack Horner and Jack Ketch and Spring-Heeled Jack, the latter capable of jumping over rooftops; Jack the Ripper, so-dubbed on the assumption that he was a trickster figure rather than someone mentally ill. ¹⁰⁵

Cette entrée d'encyclopédie montre que la réécriture secrètement héroïque de Jack l'Éventreur relevée par Elizabeth Ho et Max Duperray dans plusieurs romans néo-victoriens mimétiques trouve ses racines dans le folklore anglais et relie le célèbre tueur en série victorien à des modèles légendaires principalement positifs – à l'exception du croque-mitaine (et prédateur sexuel) des années 1830, Spring-Heeled Jack. Le lien privilégié entre la

¹⁰¹ Sinclair, Ian, cité dans Ho, *op.cit.*, p.44.

¹⁰² « [A]s Moore's gender-anxious text demonstrates, by pitting Jack the Ripper, a potent symbol of violent misogyny against Margaret Thatcher, the most powerful woman in British politics, any countermovement that engages Thatcher on the ground of gender are rendered problematic at best, and misogynistic at the very worst » (*Ibid.*, p.33).

¹⁰³ « I needed a spine for the story, which would enable me to explore the world I had created and wanted something which would take the readers on a tour of my London that would include the slums and palaces » (Newman, *op.cit.*, p.423).

¹⁰⁴ Ho, *op.cit.*, p.33.

¹⁰⁵ Clute and Grant, *op.cit.*, p.510.

« Ripperology » (l'étude des meurtres perpétrés par Jack l'Éventreur) et la littérature néo-victorienne semble couler de source : pour arpenter le labyrinthe des rues de Londres, le protagoniste a besoin d'un but, d'un Minotaure à traquer et à occire et le récit de l'enquête sur l'identité de Jack constitue un fil d'Ariane que le lecteur suit jusqu'à arriver au cœur du mystère. Mais que se passe-t-il lorsqu'on ne peut plus faire la différence entre le héros et le monstre ? En privilégiant le jeu métalittéraire¹⁰⁶ qui brouille les repères éthiques, historiques et herméneutiques, auteurs et critiques tendent paradoxalement à recentrer le récit sur l'évocation nostalgique d'une masculinité anglaise, en occultant l'altérité. Ce sous-chapitre se fonde en priorité sur les analyses de Ho et cherche à évaluer dans quelle mesure les rares réécritures de l'Éventreur de notre corpus élargi, mais aussi les réécritures d'autres légendes urbaines répondant au nom de « Jack », détournent ou épousent la veine néoconservatrice du néo-victorianisme mimétique que nous exposons ci-dessous.

1) Fils d'Ariane : monuments féministes et décentrement du labyrinthe

Tout comme Iain Sinclair dans *White Chappell, Scarlet Tracings* (1987) et nombre d'autres auteurs de « Ripperature », la bande dessinée *From Hell* (1991-1996) d'Alan Moore et Eddie Campbell s'inspire de la théorie avancée par Stephen Knight dans *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976) : les meurtres sont commis par le médecin royal William Gull dans le cadre d'un complot politique et ésotérique impliquant le Duc de Clarence et les francs-maçons. Au cours du chapitre 4, Gull emmène son cocher Netley dans un tour de Londres pour tenter de lui apprendre à lire l'histoire écrite dans l'architecture de la ville : « The greater part of London's story is not writ in words. It is instead a literature of stone, of place-names and associations, where faint echoes answer back from off the distant walls of bloody history ». ¹⁰⁷ La carte archéologique et mythique¹⁰⁸ qui émerge de ses explications est parsemée de monuments phalliques comme la Tour et l'Aiguille de Cléopâtre :

¹⁰⁶ Max Duperray conclut ainsi son chapitre, qui offre par ailleurs un bon panorama de la « Ripperature », sur l'impossibilité de résoudre le mystère autrement que dans la fiction et sur la primauté du récit comme accès à l'immortalité : « One way or another, Jack has offered the best insurance premium for his own survival as a promoter of neo-Gothic yarns of Victorian flavour, for readers eager to be 'visited upon', in Horace Walpole's terms, as if by vengeful sins of their forefathers, for generations on end » (Duperray, Max. « 'Jack the Ripper' as Neo-Victorian Gothic Fiction : Twentieth-Century and Contemporary Sallies into a Late Victorian Case and Myth ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-imagined Nineteenth Century*. Amsterdam: Rodopi, 2012. p.193-194). Nous cherchons à aller au-delà de cette conclusion.

¹⁰⁷ Moore, Alan and Eddie Campbell. *From Hell: Being a Melodrama in Sixteen Parts*. Marietta: Top Shelf Production, 2011. 4, p.19 (la numérotation recommence à zéro à chaque début de chapitre).

¹⁰⁸ [Voir Annexe 6].

Such « porno-tropics » as the Needle, to borrow from Anne McClintock, illustrate the ways in which women's bodies « served as the boundaries markers of imperialism », conveniently guarding seas, oceans and unknown « virgin » territory with their often monstrous and highly sexualized bodies. For McClintock, the feminization of the land is a « traumatic trope » recurring in the « aftermath of male boundary confusion » and is invariably a « strategy of containment ». ¹⁰⁹

L'image de la ville comme un corps de femme est à la fois extrêmement banale et profondément problématique. Les meurtres de Gull, censés cacher l'indiscrétion de l'héritier au trône, exposent et rejouent l'oppression systémique de la sexualité féminine. Le pentagramme tracé sur la carte de Londres se centre sur Saint-Paul, où la déesse de la Lune gît enchaînée et Gull se voit comme l'héritier d'une tradition qui sacrifiait les prêtresses de Diane pour renforcer la patriarchie. ¹¹⁰ Dans *The Ripper Affair* de Saintcrow, les meurtres des prostituées de Whitechapel, attribués à « Leather Apron », font partie d'un rituel de magie noire pour détrôner Britannia : par un effet de résonance occulte, ¹¹¹ la mutilation des entrailles affaiblit l'Esprit de l'île et les organes sexuels viennent nourrir le Prométhéen, une sorte d'Esprit en puissance. Emma Bannon, échappée de peu du caniveau grâce à ses pouvoirs de sorcière, est le sacrifice ultime parfait pour son ennemi Llewellyn Gwynnfud, qui espère ensuite fusionner avec le Prométhéen et remplacer Victrix à la tête du pays.

La « Sympathie » magique inventée par Saintcrow permet de représenter l'exploitation systémique de la sexualité féminine d'un extrême à l'autre de l'échelle sociale – au lieu de commanditer les meurtres (comme dans *From Hell*), cette Victoria partage littéralement la souffrance des victimes. La victoire d'Emma s'inscrit donc doublement dans les relectures féministes des meurtres de Whitechapel et Saintcrow revendique cette prise de position en expliquant l'absence du nom iconique :

I wish to further state that though I may allude, I deliberately do not address the killer by the name he might have given himself, or the name the nascent « popular media » christened him with and that he is known by today. Instead, I shall list other names:

Emma Elizabeth Smith

Martha Tabram

Mary Ann Nichols

¹⁰⁹ McClintock, Anne, citée dans Ho, *op.cit.*, p.49.

¹¹⁰ « You can't OUTFRUN it, Netley. It SURROUNDS us... This pentacle of Sun Gods, obelisks and rational male fire, wherein unconsciousness, the Moon and Womanhood are chained. Its lines of power and meaning must be reinforced, according to the ancient ways...What better sacrifice that "Heiros Gamos"? Than Diana's priestesses? » (Moore and Campbell, *op.cit.*, 4, p.37).

¹¹¹ « *The bodies are torn; the womb is the locus. A root is driven down in the location; it is a matrix... A root, more likely. Into what? How does it echo with Britannia? Can it be Sympathy?* » (Saintcrow, *The Ripper Affair*, *op.cit.*, p.152 ; italiques originales).

Annie Chapman

Elizabeth Stride

Catherine Eddowes

Mary Jane Kelly

There are a multitude of others who also met untimely ends, by violence or poverty.

If they cannot be avenged, may they all, at least, be at peace.¹¹²

Alors que tout Londinium est une version de Londres réinventée par le prisme d'un passé perdu, Saintcrow maintient l'historicité des victimes et leur rend leur individualité – soit l'exact inverse de ce que fait Iain Sinclair :

The letters of the names of the Ripper's victims make a recognizable « sentence » that hints at, but cannot provide, meaning: « Mary Ann Nichols, Annie Chapman, Elizabeth Stride, Catherine Eddowes, Marie Jeannette Kelly. MANACESCEMJK. MANAC. ES. CEM. JK. MANAC ES CEM, JK » [...]. As Sinclair, the narrator, asks, « But what does it matter? This version is far more fun than the so-called truth... ». However, this kind of postmodern play with « truth » violates the historical content of the Whitechapel murders feminist scholars like Walkowitz and Caputi are trying to recover. Focusing on the « fun » of Ripperology means that *White Chappell*, *Scarlet Tracings* tends to mythologize, rather than historicize, the Ripper victims.¹¹³

La lecture du passé peut aussi bien révéler que masquer et d'après Ho, la réécriture postmoderne de Peter Ackroyd, chez qui la série de meurtres est pourtant l'œuvre d'Elizabeth Cree, s'inscrit elle aussi à contre-courant du travail des féministes.¹¹⁴ Nous retrouvons ici un mécanisme analysé dans le chapitre 3 par rapport à l'Empire : le déplacement fictionnel est une distraction qui recentre la perspective sur le centre de pouvoir – en l'occurrence, la masculinité britannique.¹¹⁵

En revanche, *Iron Council* de Miéville déconstruit les schémas éthiques et herméneutiques précisément pour décentrer le labyrinthe, illustrant ainsi la différence cruciale

¹¹² *Ibid.*, p.385. Cette « note » fait écho à la dédicace de Moore et Campbell, qui rend hommage aux victimes en les replaçant au centre de la vérité des meurtres de 1888 : « This book is dedicated to Polly Nichols, Annie Chapman, Liz Stride, Kate Eddowes and Marie Jeannette Kelly. You and your demise: of these things alone are we certain. Goodnight, ladies » (Moore and Campbell, *op.cit.*). *From Hell* offre une autre victoire sur leur bourreau à la fin du chapitre quatorze : mourant, William Gull a une vision de Mary Jane Kelly avec ses enfants en Irlande, au début du XX^e siècle ; c'est une autre femme qui a été sacrifiée sous son nom. La dernière victime de l'Éventreur lui a échappé jusqu'au bout et ses filles portent les noms des prostituées assassinées (*Ibid.*, p.23).

¹¹³ Ho, *op.cit.*, p.37.

¹¹⁴ « Whether intended or not, this same tendency in the novel to heroize the murderer with theatrics firmly lands *Dan Leno and the Limehouse Golem* into a genealogy of Ripperology that is Jack worship, as opposed to the feminist insights of Walkowitz, Caputi and others. By displacing the deeply misogynist elements of the Whitechapel murders, Ackroyd has inadvertently made Jack the Ripper more palatable, even enjoyable. Ultimately, Ackroyd's novel functions as a defense and preservation of things English, even Jack the Ripper » (*Ibid.*, p.38).

¹¹⁵ « [T]he popularity of Ripperature suggests how center-driven retellings of the Victorian can render race, gender and imperialism peripheral again » (*Ibid.*, p.54).

de la cité néo-victorienne avec son modèle antique : « it lacks a centre, leading as readily to an ‘unknowing’ of the city as to greater understanding of it ».¹¹⁶ La Nouvelle-Crobuzon n’a pas d’avatar de Jack the Ripper mais elle a un héros populaire : le LibRecréé Jack Half-a-Prayer qui tue des membres de la milice et vole aux riches pour donner aux pauvres, brièvement aperçu dans *Perdido Street Station*, mort et élevé au rang de légende d’ici le troisième tome. Pour préserver leur anonymat, les rebelles du Collectif s’appellent tous « Jack » : un hommage à leur martyr dans la mythologie du roman, doublé d’une allusion de Miéville au sens folklorique du prénom (« Everyman-as-survivor ») et à la Jacquerie.¹¹⁷ Ori cherche à rejoindre l’équipe du mystérieux Toro, qui manipule les lois de l’espace grâce à son casque magique et apparaît *a priori* comme une réécriture subversive du Minotaure. Mais *Iron Council*, comme les autres romans de la trilogie, est une histoire de trahisons et faux-semblants. Sous son casque, Toro n’est ni le Minotaure ni Thésée, c’est une anti-Médée : une femme Recréée à laquelle on a greffé les bras de son bébé mort sur le front et dont le seul but est de se venger. La révolution est une excuse pour assassiner la maîtresse Stem-Fulcher – une mort qui ne sert à rien, puisque le gouvernement de la Nouvelle-Crobuzon est une véritable hydre de Lerne.

Ori, seul survivant de son équipe, voit son fil d’Ariane se briser complètement lorsqu’il apprend la réelle motivation de Spiral Jacobs. Dans un roman de fantasy classique, le vieil homme jugé fou, qui offre une fortune à Ori pour financer la révolution, serait un allié caché ; chez Miéville, c’est un agent secret du gouvernement de Tesh, contre lequel la cité est en guerre et il a manipulé le Collectif pour que la Nouvelle-Crobuzon s’autodétruisse. Les spirales qu’il dessine partout, loin de donner un centre et un sens au labyrinthe, le dissolvent complètement et enferment Ori dans son désespoir. Alors qu’il le poursuit à travers la ville, le trajet devient une sorte de psychogéographie de cauchemar, qui vise littéralement à éveiller le monstre de la cité pour que, tel Saturne, il dévore ses enfants :

The thing Spiral Jacobs was bringing, the murderspirit, the citykiller, he heard it howl. It came round and round like a rising vine, growing or rising up as if uncoiling from a well [...]. The Tesh thing was making the city itself a predator, rousing the hunt instincts of the metropolis.¹¹⁸

La métaphore organique de la plante grimpante qui envahit l’espace en spirale donne forme aux instincts enfouis - une prédation menaçante qui passe, à nouveau, par la création langagière (« murderspirit », « citykiller »). Ce nouveau Minotaure en puissance est vaincu *in extremis*

¹¹⁶ Kohlke and Gutleben, « Troping the Neo-Victorian City, *op.cit.*, p.22.

¹¹⁷ La tradition, parmi les paysans français, de se surnommer « Jacques » remonte au XIV^e siècle et est liée à la Révolution française dans la culture populaire anglophone grâce à *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.526.

grâce au sacrifice de Qurabin ; Ori fait partie des dommages collatéraux et à ce stade de l'intrigue, la révolution court à sa propre perte. Sans monstre ni héros, que devient le fil d'Ariane du récit ? Le labyrinthe sans centre est peut-être postmoderne mais le labyrinthe sans sens s'engonce dans l'autoréflexivité. Il nous semble que Miéville y échappe justement en mettant en abyme la construction de sens au sein de la révolution, dans la mise en scène et le jeu théâtral.

2) Jeu théâtral et responsabilité

No one was sure what it was they were seeing, this structureless thing of shouts and broken-up lines and noises, and cavalcades of intricate incomprehensible costumes. The puppets were elegantly maneuvered, but they should have been – were designed to be – wooden players in traditionalist moral tales, not these little provocateurs whose puppeteers had them speak back tartly to the narrator, contradict him (always in the puppets' traditional register, a cod-childish language of compound nouns and onomatopoeia), and dance to the noise and mum lewdness as far as their joints and strings would allow.¹¹⁹

Dans ce paragraphe, la focalisation d'Ori sur le jeu de la troupe de théâtre vient se superposer à un commentaire métalittéraire. À notre avis, la première phrase résume parfaitement l'expérience de lecture de toute la trilogie : déboussolante (« no one was sure what is was they were seeing »), chaotique et difficile à résumer (« this structureless thing »), intensément sensorielle et même synesthésique (« seeing [...] shouts and broken-up lines and noises »). La polysyndète, comme souvent chez Miéville, désarticule au lieu de relier et l'expression « cavalcades of intricate incomprehensible costumes », qui peut désigner la galerie des monstres érigée dans le *world-building*, combine chiasme, allitérations et vocabulaire lettré pour évoquer une impression de chaos fertile. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, les noms composés et les onomatopées ont également un rôle important, en particulier dans les descriptions de la Nouvelle-Crobuzon. L'écart entre les attentes découlant du genre de la fantasy (« they should have been [...] wooden players in traditionalist moral tales ») et la réalité grotesque racontée par le narrateur (« little provocateurs », « cod-childish language », « mum lewdness ») est soulignée typographiquement par les tirets (« – were designed to be – »). Le narrateur nous rappelle que les personnages ne sont que des marionnettes enchaînées par les fils qui permettent de les manipuler (« as far as their joints and strings would allow ») et que tout, même leur manque de respect pour l'autorité, est soigneusement orchestré : « whose puppeteers *had them* speak back tartly to the narrator, contradict him ».

¹¹⁹ *Ibid.*, p.69.

Or, cette rébellion contrôlée est l'essence même de l'histoire de Jack Half-a-Prayer et de ses représentations : « The story became a grand and vaguely instructional tragedy of hopes noble-but-doomed, and though Jack and his nameless companion were now heroes, the city's censors allowed it, to the surprise of many ».¹²⁰ La nouvelle à chute « Jack », publiée par la suite, raconte le héros populaire d'après les souvenirs d'un narrateur homodiégétique anonyme, qui se proclame l'un de ses admirateurs cachés et se révèle finalement être l'un de ses bourreaux :¹²¹ il confirme que le LibRecréé est une sorte d'opium du peuple.¹²² C'est principalement à cause de cette même politisation du spectacle, cette réflexion distancée sur la création et la récupération des mythes nationaux à des fins de propagande, que la réécriture d'*Anno Dracula* ne nous semble pas, au fond, néoconservatrice. Pourtant, le rôle donné au tueur dans cette version inversée¹²³ du Londres victorien rentre précisément dans la célébration d'une masculinité anglaise héroïque que dénonce Ho : à travers les prostituées vampires, Jack Seward cherche à purger la ville de la dégénérescence qu'apporte le Comte – un monstre venu de l'Est qui s'introduit de nuit dans la chambre des jeunes filles anglaises... Son combat est justifié. Néanmoins, dans le dernier chapitre, Londres s'intéresse à un nouveau tueur (cette fois fictionnel) et l'individualité des meurtriers s'efface dans la valse des faits divers : « Once Hyde was apprehended, another murderer would come along, and another, and another... ».¹²⁴

Un tueur en série n'existe officiellement qu'à partir de son troisième crime : il est défini par les chiffres qu'il produit et les médias étant ce qu'ils sont, les noms et surnoms du coupable survivent dans la mémoire populaire alors que les victimes tombent dans l'oubli. Ici, c'est presque l'inverse. Le nom demeure mais le narrateur souligne la manipulation à l'œuvre :

Placards were waved and slogans shouted. JACK STILL RIPS, a graffito read. The letters still came, red-inked scrawls signed 'Jack the Ripper' [...]. A dangerous game was played out in the halls of secret government. Even if a madman became a hero, a purpose was served. To those for whom Jack the Ripper was a martyr, there was Jack Seward taking his silver knife to the vampire oppressors. To those for whom Jack the Ripper was a monster, there was Lord Godalming, the arrogant un-dead disposing of common women he regarded as trash. The story had a different meaning for each retelling, the Ripper a different face. For Geneviève, that face

¹²⁰ *Ibid.*, p.72.

¹²¹ « Like I said, in the short time I knew him, before I made him and after, I never called Jack by his name nor he me. We couldn't, not in this line of work. Whenever I spoke to Jack, I called him "Prisoner," and answering he called me "Sir." » (Miéville, China. « Jack » in *Looking for Jake and Other Stories*. Tor, 2011. p.212).

¹²² « I'm grateful for Jack and his kin. If they weren't there, and this is what I think my mates don't understand, if they weren't there, and all them angry people in Dog Fenn and Kelltree and Smog Bend had no one to cheer on, gods know what they'd do. That would be much worse » (*Ibid.*, p.211).

¹²³ « So, with the world turned upside-down, Jack the Ripper should be a vampire-killer » (Newman, *op.cit.*, p.423).

¹²⁴ *Ibid.*, p.377.

would always be Danny Dravot, fingers bloody with ink, standing by while Mary Jane Kelly was ripped apart.¹²⁵

Le syntagme « bloody with ink » fait allusion à l'encre rouge des lettres réelles envoyées à la police tout en mettant en abyme la responsabilité, la culpabilité qui pèse sur quiconque (ré)écrit l'histoire des meurtres de Whitechapel. Le crime n'est pas seulement dans l'acte de violence lui-même mais dans le témoignage muet (« standing by ») et la représentation. En définitive, l'Éventreur a un visage différent dans chaque récit et Newman souligne la multiplication des hypothèses en créant des allitérations entre les deux anaphores : « To those for whom... there was ». Mais pour cette version du Londres du XIX^e siècle, le lecteur connaît la « vérité » et toutes les hypothèses ne se valent pas. En traitant de Jack l'Éventreur, la présence d'une instance narrative traditionnelle nous semble essentielle pour que le jeu herméneutique ne mène pas à un relativisme circulaire. Chez Miéville, le narrateur omniscient laisse généralement le lecteur s'engager sur les fausses pistes que lui indique la perspective limitée des focalisations internes mais dans *Iron Council*, nous avons pour la première fois un ascendant sur les personnages : l'identité de « l'homme » au visage ravagé par l'acné et le sens exact de ses dernières paroles¹²⁶ sont facilement déduits grâce à l'épilogue de *Perdido Street Station*. Or, c'est à force d'être répété pendant toute une décennie que le pantomime se rapproche de la vérité. Quoi que puissent penser les censeurs, Jack et son histoire ne sont pas un simple opium du peuple et l'interprétation impolie¹²⁷ de « The Flexible Puppet Theatre » nous invite à relire le destin des rebelles sous un jour plus optimiste (nous y reviendrons dans le chapitre 7) :

'I've an idea, pock-boy,' said the narrator.

'Ibey idear already too, see?' the puppet said back. 'One of *dese*,' holding out the gun and the whip, 'tain't fer me, see?' An elegant little mechanism spun the pistol in his wooden hand so that suddenly he held it out butt-first, a *gift* for his tethered friend, and he took his knife to Jack Half-a-Prayer's bonds.¹²⁸

Le cheminement d'Ori repose sur un ressort narratif (« elegant little mechanism ») inverse, qui s'avère être un cadeau empoisonné. Peut-on interpréter la rupture des liens de la marionnette comme une façon de redérouler le fil d'Ariane, de redonner un sens au récit et à la révolution ?

¹²⁵ *Ibid.*, p.378.

¹²⁶ « *Remember me, Jack?* he had shouted, and his puppet shouted, *I owed you this*. A voice like triumph. [...] In the second decade after the events, new interpretations had emerged, in response to the question, *Why had Half-a-Prayer shouted in what sounded like delight when the man came to him?* Witnesses recalled the torn-skinned man raising his pistol, and thought that they had perhaps seen Jack strain as if to meet him and then *of course* a mercy killing » (Miéville, *Iron Council*, *op.cit.*, p.71-72 ; italiques originales).

¹²⁷ « 'This performance is cancelled. This troupe is guilty of Rudeness to New Crobuzon in the Second Degree, and is hereby disbanded pending an enquiry' » (*Ibid.*, p.74).

¹²⁸ *Ibid.*, p.73 ; italiques originales.

En tout cas, la dimension politique du théâtre n'est jamais occultée, contrairement à ce que relève Ho par rapport à *Dan Leno and the Limehouse Golem* :

The refrain of Ackroyd's novel – a rousing « here we are again! » provides such an example of enthusiastic return: murders occur repeatedly on the same locations and the « golem's » iterations through time, emptied even of Ripperature's ambivalence toward Englishness and gender, are unabashed indulgences in a continuous English tradition and heritage. In *Dan Leno*, the theater is “better than any memory” [...] and becomes a thinly disguised metaphor for heritage.¹²⁹

La répétition, élément essentiel du jeu (théâtral, littéraire, enfantin), est créatrice de sens, que celui-ci soit néoconservateur ou subversif. Or, Jack l'Éventreur, suspendu entre le XIX^e et le XX^e siècle, se prête particulièrement aux itérations au cours du temps.

3) Voyages dans le temps : le tragique de répétition

Dans *From Hell*, les meurtres plongent Gull dans un état second, où il a des visions du passé et du futur. Le dernier meurtre le fait voyager dans un *open space* de la fin du XX^e siècle et une fois revenu dans le monde « réel », il explique à son cocher, qui lui demande si tout est enfin terminé : « It is beginning, Netley. Only just beginning. For better or worse, the twentieth century. I have delivered it ».¹³⁰ L'Éventreur vu par Newman considère lui aussi ses meurtres comme des accouchements (« deliveries »), répétant ainsi l'alliance oxymorique entre la mort et la naissance que nous avons analysée par rapport à la ville (« womb-and-tomb-like »). Dans ce roman comme dans le *graphic novel* de Moore et Campbell, les meurtres de Whitechapel constituent un moment charnière dans l'Histoire, naissance du modèle du tueur en série et entrée dans l'avenir sanglant du XX^e siècle.¹³¹ Le roman *Time After Time* de Karl Alexander (1979) utilise ce lien temporel sur un mode plus littéral : invité à la démonstration de la machine à remonter le temps fabriquée par son ancien camarade H.G. Wells, le Dr. Leslie John Stephenson, dont l'identité d'Éventreur est sur le point d'être découverte, vole la machine pour trouver refuge dans les années 1970, qu'il découvre très propice à ses pulsions. Wells, lancé à sa poursuite, tombe amoureux d'une Américaine des années 70 qui se révèle, bien sûr, être la prochaine cible de Stephenson. Malgré le titre, le voyage dans le temps n'est réitéré que dans la suite, *Jaclyn the Ripper* (2010).¹³² Dans *The Strange Affair of Spring-Heeled Jack*, Mark Hodder fait un usage autrement plus complexe des voyages dans le temps en résolvant la

¹²⁹ Ho, *op.cit.*, p.43.

¹³⁰ Moore and Campbell, *op.cit.*, 10, p.33.

¹³¹ Au début du chapitre 5, un couple a des relations sexuelles lorsque la femme, Klara a une vision d'une église où des juifs sont assassinés dans un océan de sang. Son époux, Alois, pose la main sur son pubis en affirmant que tout ira bien : c'est le moment de la conception d'Adolf Hitler.

¹³² Dans ce roman, Jack se retrouve propulsé en 2010 dans un corps de femme

légende de Spring-Heeled Jack au travers d'une diégèse non-chronologique. Petit à petit, le lecteur découvre que le mystère du croque-mitaine victorien est inexorablement lié à l'uchronie steampunk fantaisiste dans laquelle évoluent Burton et Swinburne, l'ensemble menant à (et découlant de) l'assassinat de Victoria en 1840. Le danger des voyages dans le temps est présenté sous l'angle de l'ironie tragique : en voulant laver l'honneur de son nom de famille, Edward John Oxford, né en 2162 et inventeur d'une source d'énergie révolutionnaire qui lui permet d'alimenter un costume à voyager dans le temps, l'entache bien davantage et fait diverger irrémédiablement le cours de l'Histoire. Alors qu'il tente d'arrêter son ancêtre, le coup de feu qui, historiquement, manqua la reine, fait mouche. Les tentatives suivantes pour rectifier le tir¹³³ ne font qu'aggraver les choses : le voyageur temporel, en tuant par accident Edward Oxford, se condamne à ne jamais retrouver le futur qui est son présent et les agressions sexuelles du croque-mitaine sont en fait une tentative désespérée pour identifier la fille qui était censée devenir l'épouse d'Edward Oxford lors de son exil en Australie (grâce à une marque de naissance probablement héréditaire) et la violer en espérant que la proximité génétique suffise pour rétablir la lignée familiale...

L'intrigue est aussi compliquée à expliquer que rigoureuse dans sa logique : même les échasses de Spring-Heeled Jack font sens, elles sont censées minimiser les chances d'entrer en collision avec un autre corps physique occupant le même espace lorsqu'il voyage dans le temps. Les détails de l'uchronie ont plus leur place dans notre chapitre 6 ; ici, c'est la logique circulaire et la perspective herméneutique éclatée qui nous intéressent. Jusqu'au chapitre 16, où la focalisation adoptée est celle de l'homme du futur, le lecteur fait l'expérience des différentes rencontres entre Oxford et Burton dans un désordre chronologique, si bien que Spring-Heeled Jack, en tentant de convaincre Burton d'abandonner son enquête, provoque au contraire l'envie de comprendre pourquoi cette créature étrange, qu'il n'a jamais vue avant, s'en prend à lui... ironie tragique, à nouveau. Le lecteur accoutumé à la science-fiction devine rapidement que la divergence entre diégèse et chronologie est due à des voyages temporels mais les détails lui échappent. En revanche, après quelques recherches biographiques sur le Burton historique, il comprend les paroles de Spring-Heeled Jack, qui n'ont aucun sens pour le protagoniste :

« You are *supposed* to marry Isabel and be sent from one fucking miserable consulship to another. Your career is *supposed* to peak in three years when you debate the Nile question with

¹³³ En fin de compte, pas moins de quatre Oxford différents – et deux Burton – sont présents lors de l'assassinat.

Speke and the silly sod shoots himself dead. You are *supposed* to write books, and die [...]. I'm a historian! I know what happened. It was 1864 not 1861. I know— »¹³⁴

L'apostrophe finale imite l'écart entre le cours normal de l'Histoire et l'uchronie et les répétitions linguistiques appuyées par les italiques (« supposed to », « I know ») d'Oxford sont aussi vaines que ses itérations dans le temps. Cet écart de connaissance donne également lieu au dialogue le plus steampunk de l'intégralité de notre corpus :

« He spoke nonsense; said I was a Victorian. »

« What's that? »

« I haven't the vaguest idea, though it's fair to assume it has something to do with the late queen. He said that if we stop him doing what he needs to do everything will stay this way; and what he needs to do is 'restore.' »

« Restore what? »

« Myself. You. Everything,' whatever that means. Then he mentioned talking orang-utans [*sic*] and said he had to charge at something again. »¹³⁵

Un néo-victorianisme où le terme « victorien » n'a aucun sens historique : l'invention est aussi simple que brillante et le labyrinthe de l'intrigue se complique encore dans les tomes suivants, revenant encore et toujours au point central de divergence, l'assassinat de Victoria, qui crée et détruit l'histoire. Nous reviendrons sur l'utilisation du dialogue comme outil pour interroger l'Histoire dans le chapitre 5, ainsi que sur les ouvertures postcoloniales que favorise le choix de Richard Burton comme Thésée : « It occurred to him that the depths of London felt remarkably similar to the remotest regions of Africa ».¹³⁶ Plongé dans le cœur des ténèbres londoniennes, Burton est confronté à un Minotaure élusif qui transforme le fil d'Ariane du récit en toile d'araignée, chaque événement s'inscrivant dans un réseau complexe que ni les personnages, ni le lecteur ne perçoivent dans son intégralité. La résolution de l'étrange affaire de Spring-Heeled Jack provoque plus un sentiment de vertige que de clôture.

Le labyrinthe a un centre moral et herméneutique mais la circularité des répétitions menace de détruire aussi bien la diégèse que l'Histoire (en particulier dans le tome 3), utilisant ainsi les voyages dans le temps non comme la simple clé du mystère mais comme un motif poétique sous-jacent, une « boucle étrange ».¹³⁷ Cette autoréflexivité est mise en abyme par le

¹³⁴ Hodder, Mark. *The Strange Affaire of Spring-Heeled Jack*. Snowbooks, 2010. loc.992-1001 ; italiques originales.

¹³⁵ *Ibid.*, loc.3410-3417.

¹³⁶ *Ibid.*, loc.912. Dans le champ critique, cette association a été faite par McLaughlin : « Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1899) refers simultaneously to the Belgian Congo and modern, metropolitan London, two places that come to be imagined as one » (McLaughlin, *op.cit.*, p.1).

¹³⁷ Voir Saint-Gelais, *L'empire du pseudo*, *op.cit.*, p.275-301, sur la métafictionnalité de la science-fiction et son rapport ambivalent à la représentation.

personnage de Spring-Heeled Jack, qui ne cesse d'effacer son propre futur/présent en tentant de réécrire son passé ; un héros transformé en monstre par la perte de son sens narratif, qui continue de hanter le récit. Étranger à lui-même, le croque-mitaine qui trône au centre de la toile d'araignée n'est en aucun cas un simple prétexte à parcourir la capitale et le siècle victorien mais la pierre d'angle d'un texte instable, qui, tel l'ouvrage de Pénélope, se fait et se défait en continu à travers le retour spectral de l'Histoire dans l'uchronie.

Le besoin de sacré et de sens (narratif, géographique, moral) est une pulsion difficile à réprimer et les réécritures de Jack l'Éventreur, tiraillées entre un fétichisme nostalgique pour les objets et les héros du passé victorien et la nécessité de se confronter aux fantômes de l'histoire londonienne, montrent bien à quel point il s'agit d'une épée à double tranchant. Ho compare la planche de bande dessinée à une scène de crime où le lecteur relie les cadavres par-delà l'espace vierge de la gouttière et devient complice du tueur en série.¹³⁸ Mais il nous semble que décentrer le labyrinthe, laisser le mystère ouvert et conclure sur la dimension excessive, gothique, transgressive de Jack, peut aussi être vu comme un « crime », une pirouette néo-conservatrice qui perpétuerait au lieu d'interroger les structures de pouvoir passées et se voudrait postmoderniste en oubliant d'être postcoloniale. D'après Ho, certains auteurs de *Ripperature* mimétique tombent dans ce travers. Comme l'affirme Miéville, la ville néo-victorienne est pétrie de littérature, mais c'est aussi un espace fondamentalement politique et c'est dans la fusion des deux que les différentes métaphores urbaines ont une importance : le monstre interroge l'avenir littéraire de l'utopie, la matrice et le palimpseste problématisent le rapport à l'héritage, et le labyrinthe renvoie aux pouvoirs du récit. La ville paradoxale de fantasy néo-victorienne brouille les frontières poreuses de l'imaginaire, car elle relève de toute évidence autant du fantastique que du merveilleux – mais sur un mode immanent, si une telle chose est possible. Cette intériorisation du sacré, qui favorise la plongée dans les profondeurs chtoniennes, accompagne aussi le mouvement de la quête vers l'enquête, d'une découverte psychogéographique de Londres vers la résolution des crimes qui, tel Jack l'Éventreur, hantent son Histoire. Bien que la fantasy urbaine soit définie d'abord par l'enchantement paradoxal de son cadre citadin, il ne faut pas oublier que toute une partie des productions contemporaines dans ce sous-genre prennent pour héros un détective.

¹³⁸ Ho, *op.cit.*, p.40.

CHAPITRE 5 : Décoder – Poétiques du roman policier

Πόλις (grec, « cité »), *politia* (latin, romanisation du grec *πολιτεία*, « régime politique, citoyenneté, administration, partie civile »), police, policier : alors que l'anglais utilise le terme plus large de « detective fiction » ou « mystery novel », l'étymologie du roman policier rappelle, en français, le lien à la cité et à ceux qui sont chargés d'y maintenir l'ordre, ces mêmes policiers dont les capacités de déduction restent souvent dans l'ombre des génies amateurs comme Holmes ou Dupin. Notre corpus n'est pas tout à fait une exception à cette règle, dans la mesure où seuls deux héros détectives (Samuel Vimes et Thursday Next) font partie des forces de l'ordre.¹ En revanche, nous avons volontairement laissé de côté la fiction holmésienne,² régie par des codes qui lui sont propres et disposant d'une large tradition critique.³ En tant que grille de lecture, la structure du roman d'énigme en général et le genre littéraire du roman policier en particulier semblent se prêter idéalement à une enquête sur les réécritures du XIX^e siècle, dans la mesure où tous deux visent l'élucidation des secrets et des crimes mais sont régis par un grand nombre de codes (sociaux, moraux, narratifs, herméneutiques). Mais la quête épistémologique au cœur du genre policier constitue-t-elle un outil de lecture réellement néo-victorien ou sert-elle de prétexte pour romancer l'ordre d'un temps révolu ? C'est en tout cas le genre qui rassemble le plus de romans de notre corpus. Isabelle-Rachel Casta annonce, en quatrième de couverture de son ouvrage *Pleins feux sur le polar* :

[L]e crime contamine toutes les formes de la fiction contemporaine [...], le dire policier est devenu la mère de tous les récits. Il leur a transmis son esthétique, ses propres registres d'attente et de réception, et il imprime son rythme (énigme/leurres/indices/résolution partielle/dénouement...) à la « posture » mentale de générations entières. En terme de

¹ Sir Maurice Newbury (George Mann) et Sir Richard Burton (Mark Hodder), sont, quant à eux, mandatés par la couronne pour résoudre les mystères londoniens et leur titre joue un rôle crucial dans cette distinction, comme nous le verrons par la suite.

² A l'exception de *Druid's Blood* d'Esther Friesner, qui illustre élégamment la composante métafictionnelle essentielle à la fiction holmésienne d'après Barillier et Colson (*op.cit.*, p.62) : dans cette réécriture, l'avatar de Sherlock Holmes est d'abord fictionnel, inventé par le personnage du Dr. Weston dans une histoire transformée en pièce de théâtre « The Crimson Cryptogramm », jusqu'à ce que l'acteur qui joue le rôle du détective génial décide de devenir son personnage et débarque sur le sol anglais pour rencontrer son créateur et sauver la reine... Son nom, « Brihtric Donne », affiche clairement son statut de trésor national, constitué d'une déformation de « Britannic » et du nom de famille du poète canonique. À la fin du roman, il part explorer le passé dans la machine de H.G Wells et se destine, comme son original, à une retraite d'apiculteur.

³ Hélène Machinal a beaucoup travaillé sur le sujet, on pourra se référer notamment à l'ouvrage tiré du colloque de Cerisy de 2014 qu'elle a codirigé pour une vue d'ensemble (Machinal, Hélène, Gilles Ménégald et Jean-Pierre Naugrette (dir.). *Sherlock Holmes, un nouveau limier pour le XXI^e siècle : Du Strand Magazine au Sherlock de la BBC*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016). Du côté anglophone, voir par exemple Kestner, Joseph A. *Sherlock's Men: Masculinity, Conan Doyle, and Cultural History* (Aldershot: Ashgate, 1997). En réalité, Holmes est traité dans tous les ouvrages sur le genre policier que nous utilisons et dans quelques autres qui traitent de sujets différents (voir le chapitre 9 pour quelques remarques sur le *fandom* holmésien de Doyle à nos jours, analysé dans l'ouvrage d'Anne Jamison).

problématologie (Michel Meyer), on peut dire que la procédure criminelle est à la fois du côté de la question (comme la science-fiction) et de la réponse (comme le mythe) et que, ainsi, elle nous constitue en sujet lyrique, contrairement à bien d'autres créations de la modernité. Oui, tout se passe comme si l'œuvre criminelle savait trouver en nous une forme d'acquiescement fasciné, d'addiction sans retour, consumés que nous sommes par le feu noir.⁴

Entre question spéculative et réponse mythique, raison et fascination, les poétiques du roman policier offrent un terrain privilégié pour réfléchir à l'Histoire et décoder l'interaction des différents sous-genres qui se retrouvent dans la fantasy néo-victorienne.

I – Fantasy policière : retour au chaudron victorien des genres

Dans « Of Fairy Stories », Tolkien utilise l'image d'un chaudron du récit (« cauldron of story ») en constante ébullition d'où les cuisiniers/auteurs tirent des ingrédients nécessaires à leurs contes de fées. La « soupe » qui en résulte est un mélange de structures narratives, toponymes, échos de mythes et légendes, une sorte d'imaginaire collectif de la fantasy sans créateur unique où des ingrédients continuent à être ajoutés et empruntés régulièrement,⁵ et qui se prête aux recettes littéraires. Dans le chapitre 1, nous parlions de l'arbre généalogique des littératures de l'imaginaire, mais étant donné le bouillonnement générique qui a lieu au XIX^e siècle, la soupe est peut-être une métaphore plus appropriée. Le policier, la fantasy et la science-fiction sont des genres paralittéraires issus du XIX^e siècle, qui s'enrichissent les uns les autres dans leurs hybridations contemporaines et présentent, par le retour aux sources que nous décodons dans ce sous-chapitre, une évolution vers le métalittéraire.

1) Soupe gothique et fonctions spécifiques de l'imaginaire

Lors de la première séance de son cours sur le roman policier de 2012 à l'Université d'Ottawa, Miles Tittle retraçait l'héritage du roman gothique (qui commence par l'enquête sur des secrets) et décrivait le gothique comme une « soupe »⁶ dont auraient surgi plusieurs genres paralittéraires. Nous l'avons vu dans le chapitre 1, *Frankenstein* peut être considéré comme de la proto-science-fiction : avec les allusions aux travaux du XIX^e siècle sur le galvanisme et la frontière entre la vie et la mort, la base scientifique sur laquelle Shelley élabore sa créature répond aux critères génériques. Pourtant, ce roman relève également de la fantasy, du fantastique et de l'horreur : les frontières et les codes génériques ne sont pas encore fixés. Pour

⁴ Casta, Isabelle-Rachel. *Pleins feux sur le polar*. Paris : Klincksieck, coll. « 50 questions », 2012.

⁵ Tolkien, « Of Fairy Stories », *op.cit.*, p.52.

⁶ Probablement en référence à la théorie de la « soupe primordiale » formulée par le biologiste Alexander Oparin en 1924 : la vie (les plus anciens systèmes génétiques d'auto-réplication) aurait surgi d'un mélange d'éléments plus primitifs (comme le carbone) baignant dans l'océan.

la science-fiction à proprement parler, il faut attendre Verne et Wells : le savant n'est plus fou et son ambition se tourne vers les machines et l'exploration de territoires vierges comme le centre de la Terre, la Lune, Mars, le futur... Plus la proximité est grande, plus la distinction se doit d'être nette. Après la soupe gothique viendrait donc une phase de différenciation marquée : Tittle souligne par exemple, dans le cas de *The Hound of Baskervilles* d'Arthur Conan Doyle, la volonté de purger de ses éléments surnaturels l'héritage gothique du roman policier, en les reléguant au rôle de fausse piste (la malédiction du chien « fantôme » est mise en scène grâce à des produits chimiques).⁷ Dans le monde de Sherlock Holmes, l'explication irrationnelle ne saurait jamais être la bonne. Les genres paralittéraires développent des cadres, personnages-types et bestiaires propres pour être plus facilement identifiables – mais chaque genre semble surtout se spécialiser pour satisfaire un désir spécifique, évoquer en priorité une émotion donnée que le lecteur vient y chercher. Cette spécialisation est particulièrement visible dans la frontière qui sépare le roman policier et l'horreur.

Alors que ces deux genres partagent le même père, Edgar Allan Poe, ils se sont développés dans des directions radicalement opposées. Le roman gothique prototypique mène à la découverte de secrets familiaux, découverte qui peut détruire (*The Monk*, Monk Lewis) ou aider (*The Mysteries of Udolfo*, Ann Radcliffe) le personnage principal. Dans le policier, la composante atmosphérique et émotionnelle peut avoir plus ou moins d'importance mais le *whodunit*⁸ va par exemple réduire au maximum la composante humaine du crime pour se concentrer sur l'élucidation logique. La victime meurt généralement avant que le lecteur n'ait eu le temps de s'y attacher et la résolution du mystère constitue un dénouement positif quelle que soit l'issue. Le récit à énigme classique est rassurant dans sa forme et son idéologie, dans la mesure où il présuppose que le problème a une solution raisonnable et désirable, tant et si bien que l'intervention de la justice est presque superflue (et souvent éludée) : le détective, en expliquant ses conclusions dans les dernières pages, a déjà rétabli l'ordre épistémologique, social et moral qui avait été perturbé par le crime. Inversement, les mystères de H.P. Lovecraft ne peuvent et ne doivent pas être complètement résolus : les personnages qui ont accès à toute la vérité ne peuvent l'exprimer et tombent dans la folie.⁹ Lovecraft, qui juge le roman gothique

⁷ Tittle, Miles. « Mystery Novel » (ENG 2120B). Lecture, University of Ottawa: 12/01/2012.

⁸ Terme dérivé de la question « Who [has] done it ? », qui montre bien l'importance de l'intrigue et de la solution dans ce type de roman policier, synonyme du roman classique du début du XX^e siècle où Agatha Christie est passée reine.

⁹ « I have said that Danforth refused to tell me what final horror made him scream out so insanely—a horror which, I feel sadly sure, is mainly responsible for his present breakdown » (Lovecraft, H.P. *At the Mountains of Madness*. New York: The Modern Library, 2005. p.100).

plus sordide et convenu qu'effrayant, commence son histoire de « weird fiction » dans *Supernatural Horror in Literature* en affirmant : « The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown ».¹⁰ La distinction émotion/raison, peur/sécurité, inconnu/connu suit la division entre l'horreur et le policier (ou plutôt, entre Lovecraft et le *whodunit*, qui semblent situés aux opposés du spectre). Nous avons déjà vu qu'il est moins facile d'opposer la science-fiction et la fantasy sur la base de l'émotion dominante qu'elles sont censées évoquer – ce n'est pas pour rien si Todorov classe l'une et l'autre dans le merveilleux – mais pour simplifier en attendant le débat dans le chapitre 6, faisons comme si la science-fiction était le royaume de l'esprit conquérant et la fantasy, la fiction du désir du cœur. Les codes attachés aux différents genres permettent de mieux cibler et donc de probablement mieux répondre au(x) besoin(s) qui motivent le choix du livre, que le lecteur souhaite frissonner, raisonner, voyager ou être émerveillé... Sur des sites comme Goodreads, les listes de littératures de l'imaginaire répondent à une foule de critères différents et donc choisir une lecture sur mesure, nouvelle mais familière. La paralittérature est une littérature de consommation. Mais dans le même temps, les frontières restent extrêmement poreuses et quasiment toutes les hybridations possibles ont été tentées au moins une fois dans l'écriture et/ou dans le marketing d'œuvres paralittéraires.

Il n'est donc pas surprenant que Saint-Gelais explore le mélange de policier et science-fiction dans son chapitre « Détections science-fictionnelles », avançant, à la suite d'Asimov, que l'auteur de science-fiction peut parfaitement se plier aux mêmes règles du *fair-play* que l'auteur de policier réaliste :

[The writer must] carefully explain to the reader all the boundary conditions of the imaginary society. It must be perfectly clear what can be done and what can't be done, and with those boundaries fixed, the reader must then see and hear everything the investigator comes across.¹¹

Or, nous pourrions avancer la même argumentation pour une alliance entre la fantasy et le policier et de fait, c'est ce que représente une majeure partie de la production contemporaine de fantasy urbaine.

¹⁰ « The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule » (Lovecraft, H.P. « Supernatural Horror in Literature », *Ibid.*, p.105). Voir la distinction établie par Ann Radcliffe dans « On the Supernatural in Poetry » (1826) entre terreur et horreur, qui entre certainement en jeu mais n'est pas réellement pertinente pour notre corpus, où l'un et l'autre sont très peu présents.

¹¹ Asimov, Isaac, cité dans Saint-Gelais, *L'empire du pseudo*, *op.cit.*, p.109.

2) Détectives de l'étrange et tests du surnaturel : identifier la fantasy urbaine

En fantasy urbaine, il existe un écart assez marqué entre les définitions officielles que nous avons comparées dans le chapitre précédent (focalisées sur les possibilités et la poétique du contexte urbain) et la réalité éditoriale contemporaine, qui semble répondre à des critères plus spécifiques. L'auteure Jeannie Holmes précise ainsi dans un article de blog que l'histoire est souvent racontée par une narratrice autodiégétique, que l'intrigue, motivée par un danger imminent, est en général construite autour de la résolution d'un mystère et qu'il y a une forte tendance au cycle romanesque.¹² Une autre règle implicite est le fait que la plupart de ces héroïnes sont soit des détectives privés, soit des membres de forces de l'ordre (et éventuellement des chasseuses de têtes¹³). Dans notre corpus, seule Thursday Next correspond au profil. Le représentant le plus connu de ces « détectives de l'étrange »¹⁴ est l'une des exceptions masculines, Harry Dresden, magicien/détective héros de la série *Dresden Files* publiée par Jim Butcher depuis 2000. Il n'est en revanche pas le premier, cet honneur revenant à Anita Blake, nécromancienne qui collabore avec les forces de l'ordre et la communauté des vampires, héroïne de la série *Anita Blake: Vampire Hunter* de Laurel K. Hamilton depuis 1993.¹⁵ Dresden, Blake ou encore Kate Daniels, détective guerrière protagoniste de la série éponyme d'Ilona Andrews (2007-en cours), vivent dans des versions de notre époque où l'existence de la magie et des créatures surnaturelles fait partie de la réalité quotidienne ; d'autres, comme October Daye, détective/chevalier errant à demi fée de la série éponyme de Seanan McGuire (2009-en cours), doivent cacher leur monde magique aux yeux des humains. Une forte proportion des séries entre dans la catégorie du YA, d'où la distinction parfois difficile avec le genre de la *paranormal romance* (genre également centré sur une narratrice autodiégétique qui résout des mystères surnaturels dans un cadre urbain). Holmes suggère un simple test pour distinguer les deux :

¹² Holmes, Jeannie. « Writing Urban Fantasy, Part 1: "Oh yeah? Says Who?" ». *Jeannie Holmes: Urban Fantasy and Paranormal Suspense Author*. 21 December 2010.

<<http://www.jeannieholmes.com/index.php/2010/12/21/writing-urban-fantasy-part-1-oh-yeah-says-who/>>. Consulté le 11/12/2016.

¹³ Rachel Morgan, héroïne de la série *Hollows* de Kim Harrison (2004-2014).

¹⁴ Thème du colloque de Cerisy de 1999 organisé par Jean-Pierre Picot et Lauric Guillaud, ce dernier ayant publié plusieurs articles sur ce sujet depuis le début des années 1990. Nous adaptons le concept à notre corpus en traitant non pas de l'étrange au sens todorovien ou du fantastique (qui concerne la plupart des articles tirés de ce colloque) mais du merveilleux. Notons que les actes du colloque publiés en 2007 reflètent le glissement du fantastique vers la fantasy en incluant des détectives de notre corpus (Charles Beaugard et Sam Vimes) dans le survol chronologique.

¹⁵ À noter cependant qu'à partir du cinquième tome, l'accent est tellement mis sur les relations sexuelles d'Anita qu'on bascule dans la *paranormal romance*, voire dans le domaine de la fantasy érotique.

The two share 90% of their genre DNA. However, the main differences are this: urban fantasy focuses on an issue outside of a romantic relationship between two characters. Paranormal romance focuses on a romantic relationship between two characters and how outside forces affect that relationship. The best litmus test to determine if a story is urban fantasy or paranormal romance is to ask the following question: “If the romance between Character A and Character B were removed, would the plot still stand as a viable storyline?” If the answer is “yes,” chances are good it’s urban fantasy. If the answer is “no,” it’s most likely paranormal romance.¹⁶

La prolifération (et la contradiction) des genres et sous-genres de l’imaginaire, en particulier de la fantasy, est telle qu’on ne peut se fier ni aux catégories auctoriales et éditoriales, ni au cadre spatio-temporel, ni au bestiaire, ni aux thèmes, ni à l’atmosphère. Pourtant, la catégorisation a un impact direct sur la façon dont les œuvres et leurs réécritures des *topoi* de l’imaginaire sont lues.

Prenons par exemple la figure du vampire, immortalisée par le Comte de Bram Stoker. Après une longue évolution qui commence avec les légendes sulfureuses entourant Lord Byron et passe par l’interprétation à l’écran de Bela Lugosi et l’œuvre d’Anne Rice, le vampire perd le peu de subversif qui lui restait en devenant un éternel adolescent objet de fantasme dans la série *Twilight* de Stephenie Meyer, laquelle relève clairement de la *paranormal romance*. *The Parasol Protectorate* remet aussi largement en question la dangerosité du vampire dans ses premières pages mais pour des raisons et un but complètement différents : « To put the pudding in the puff: she had retreated to the library, her favorite sanctuary in any house, only to happen upon an unexpected vampire ».¹⁷ Difficile de trembler pour la vie de la protagoniste quand le monstre est introduit à la suite d’une métaphore pâtissière allitérative, mais c’est surtout l’adjectif « unexpected » qui retient notre attention ici. L’existence des vampires n’est pas surprenante, c’est simplement sa présence dans la bibliothèque qui est inattendue. De même, Alexia est moins choquée par le fait qu’il s’attaque à une jeune femme seule que par le fait qu’ils n’aient pas été présentés en amont. *Parasolverse*, codifié jusqu’à l’absurde, est un excellent terrain pour observer les codes génériques de l’imaginaire et Carriger prend plaisir à jouer avec les clichés de l’horreur ; les expressions de surprise d’Alexia viennent, paradoxalement, en réponse à l’ignorance des règles du surnaturel de la part de son agresseur,¹⁸

¹⁶ Holmes, *op.cit.* Sur ce principe, la série *Mercy Thompson* de Patricia Briggs est de la fantasy urbaine, alors que *Alpha and Omega*, de la même auteure et située dans le même univers, est une romance paranormale. En France, la maison d’édition Bragelonne a inventé le terme bit-lit (sur le modèle de la *chick lit*, la littérature pour filles), popularisé par son label Milady, qui s’applique aussi bien à la fantasy urbaine qu’aux romances paranormales.

¹⁷ Carriger, *Soulless*, *op.cit.*, p.1.

¹⁸ « Miss Tarabotti was not in the least surprised; soullessness always neutralized supernatural abilities. She issued the vampire a very dour look. Certainly, most daylight folk wouldn’t peg her as anything less than a standard English prig, but had this man not even bothered to *read* the vampire’s official abnormality roster for London and

et sa détresse est réservée au gâchis de nourriture : « He landed right on top of a plate of treacle tart. Miss Tarabotti was most distressed by this. She was particularly fond of treacle tart and had been looking forward to consuming that precise plateful ». ¹⁹ Le pronom « this » évoque l'attitude prototypique d'une héroïne de roman gothique pour mieux la subvertir, puisqu'il ne désigne pas l'acte de violence en lui-même mais l'état de la tarte à la mélasse. Alexia est le contraire de la jeune fille émotive et naïve, prête à s'évanouir au premier signe de danger. ²⁰ Ce premier chapitre utilise les dialogues avec le vampire mal élevé puis avec Lyall et Lord Maccon pour communiquer des informations xéno-encyclopédiques et donner le ton au lecteur : la réaction irritée de la protagoniste lui permet de décider que l'intrusion du surnaturel ne vise pas à alarmer mais à amuser. Le vampire, autrefois assimilé aux bestiaires du fantastique et de l'horreur, semble être passé dans celui du merveilleux noir (l'une des branches de la *dark fantasy*). Or, Jacques Goimard rappelle, dans son article sur l'histoire du merveilleux, que celui-ci était conçu, depuis Aristote jusqu'au XVIII^e siècle, comme une « théorie de la surprise », avant de dériver pour devenir « une théorie de l'évidence ». ²¹ « Evidence », en anglais, signifie preuve. Lyall examine le vampire mort avec ses instruments scientifiques, Alexia infère sa position sociale de l'état de sa garde-robe ; ²² de toute évidence, le surnaturel se prête aussi bien aux détections que le réel, du moment que les règles sont respectées. ²³ Les indices contradictoires sur ce vampire inattendu, de ses vêtements à son appartenance à la lignée de Westminster niée par la comtesse Nadasdy, ouvrent le premier chapitre sur un crime qui n'est pas ce qu'il semble être et ne sera résolu que dans les cachots du club d'Hypocras.

L'opposition qu'opère Isabelle Périer entre la « logique d'appareil » de la science-fiction et la « logique de transcendance » de la fantasy mérite non seulement, comme le souligne Besson, d'être nuancée, ²⁴ mais même renversée. Évident, codifié, inscrit dans les lois de la (sur)nature : le merveilleux présente une logique d'appareil, une systématisation

its greater environs? » (Carriger, *Soulless*, *op.cit.*, p.2 ; italiques originales). « Official abnormality roster » est un superbe oxymore.

¹⁹ *Ibid.*, p.2-3.

²⁰ C'est le vampire qui s'effondre avec une épingle à cheveux dans le cœur, perdant ce qu'il lui restait de dignité entre la nourriture réelle et les métaphores alimentaires, et toujours sans être revenu de sa surprise : « The creature stood stock-still, a look of intense surprise on his handsome face. Then he fell backward onto the much-abused plate of treacle tart, flopping in a limp-overcooked-asparagus kind of way » (*Ibid.*, p.6).

²¹ Goimard, Jacques. « Merveilleux ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Dir. Nourissier, François. Paris : Albin Michel, 1997. p.457.

²² « No associated hive either [...]. Badly tied cravat and a cheap shirt? No hive worth its salt would let a larva like that out without dressing him properly for public appearance » (Carriger, *Soulless*, *op.cit.*, p.12).

²³ « Werewolves had to obey the laws of physics just like everyone else » (*Ibid.*, p.73).

²⁴ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.42-43.

rigoureuse du surnaturel peut-être davantage propice à la forme policière que la science-fiction – nous y reviendrons dans le sous-chapitre suivant. En cela, il s’oppose en revanche au fantastique, cet autre descendant du roman gothique. Irène Bessière intitule très justement l’une de sous-parties de son ouvrage *Le récit fantastique* « Universalité du merveilleux, singularité du fantastique » et explique :

Le merveilleux ne questionne pas l’essence même de la loi qui régit l’événement, mais l’expose. En cela, il a toujours fonction et valeur d’exemple ou d’illustration. Conservant métamorphoses et génies bénéfiques ou maléfiques, le fantastique a pour ressort le problème de la nature de la loi, de la norme. La non-réalité introduit toujours la question sur l’événement, mais cet événement est une atteinte à l’ordre du bien, du mal, de la nature, de la surnature, de la société. Autant le merveilleux est le lieu de l’universel, autant le fantastique est celui du singulier au sens juridique. Tout événement, dans ce type de récit, est un cas d’espèce.²⁵

Est-il possible de concevoir un récit de policier fantastique qui respecte les règles du *fair-play* ?²⁶ D’après Todorov, le fantastique cesse d’exister dès lors que la place du surnaturel vis-à-vis de la nature est déterminée et bien que la définition de Bessière soit différente, on voit mal comment élucider le crime si le récit remet en question le bien-fondé de la loi enfreinte. La fantasy propose moins d’absolus moraux que le conte merveilleux mais elle en conserve la primauté du sacré, lequel joue également un rôle central dans le roman policier mimétique :

Comme son nom l’indique, la fantasy policière emprunte au roman policier, né lui aussi à la fin du XIX^e siècle, suite au positivisme. Dans les romans policiers, les mystères sont élucidés grâce à la science, à la raison et à l’intelligence humaine. Très sommairement, le schéma du roman policier est celui-ci : un crime vient perturber l’ordre de la société et le détective se doit de résoudre cette énigme afin de rétablir l’équilibre. Dès l’abord, le roman policier se présente comme une défense de la civilisation et une apologie de la société. Néanmoins, il faut modérer ce point de vue matérialiste. Siegfried Kracauer, dans *Le roman policier*, démontre le lien puissant entre le détective et le sacré, car il apparaît, dans une certaine mesure, comme un héros [...], un envoyé divin. Il est celui qui voit ce que le commun des mortels ne voit pas, et c’est à lui de préserver la sacralité de la société, donc ses valeurs. Un des plus bels exemples est le Père Brown de Chesterton. C’est ce sacré qui intéresse la fantasy, elle qui bâtit des mondes imaginaires, se plaît à inventer des cités « idéales », ou du moins préférables. Elle montre les valeurs sacrées qui régissent ces cités ; les hommes peuvent donc y croire et se battre pour elle.²⁷

L’exemple principal de Lüdün est le cycle du Guet chez Pratchett. Nous avons bien vu dans le chapitre précédent qu’Ankh-Morpork, ni idéale ni préférable, répond à une version très particulière du patriotisme et du sacré – mais même traité avec ironie et à travers beaucoup d’humour scatologique, le merveilleux parodique qui y règne a toujours « valeur d’exemple et

²⁵ Bessière, Irène. *Le récit fantastique : la poésie de l’incertain*. Paris : Librairie Larousse, 1974. p18.

²⁶ *Fair-play* : convention implicite du roman policier selon laquelle le lecteur doit pouvoir résoudre le mystère en parallèle du détective, s’il prête bien attention aux indices. Dans les faits, elle est rarement respectée.

²⁷ Lüdün, *op.cit.*, p.43-44.

d'illustration », comme le dit Bessière. Toutefois, la défense des valeurs qui régissent la cité n'empêche pas une réflexion critique sur la réalité historique qui s'y reflète – au contraire.

3) *Snuff* : origines du policier et pouvoir des clichés

They may be called the Palace Guard, the City Guard, or the Patrol. Whatever their name, their purpose in any work of heroic fantasy is identical: it is, round about Chapter Three (or ten minutes into the film), to rush into the room, attack the hero one at a time, and be slaughtered. No-one ever asks them if they wanted to.

This book is dedicated to those fine men.²⁸

Cette dédicace en épigraphe de *Guards! Guards!* peut, comme souvent avec Pratchett, être prise à la fois au second et au premier degré, annonçant simultanément la subversion des clichés de l'*heroic fantasy* qu'il met en œuvre depuis le début des *Annales* et une réelle volonté de donner la parole aux oubliés de l'histoire qui n'est pas si éloignée du projet néo-victorien. De fait, le cycle du *Guet* suit la transformation de l'équipe de nuit des gardes de la ville en la force de police florissante d'Ankh-Morpork, qui combat officiellement le crime en général et officieusement la xénophobie, en recrutant systématiquement un ressortissant d'une minorité différente à chaque tome. Dans *Feet of Clay*, elle se dote d'un département de police scientifique avec l'alchimiste Cheery Littlebottom, ce qui pourrait s'apparenter simplement à un clin d'œil à la popularité des séries comme *CSI* si le XIX^e siècle n'était pas aussi l'époque de la naissance de la forensique moderne :²⁹ James Marsh développe ses tests de poison dans les années 1830, Alphonse Bertillon invente et/ou perfectionne des techniques de criminologie dans les années 1870 et 1880 (anthropométrie, balistique, dynamomètre, ainsi que l'usage systématique de photographies d'arrestations et de photographies de scènes de crimes) et le premier bureau britannique des empreintes digitales s'ouvre à Scotland Yard en 1901. Les tensions sociales et l'impunité supposée de l'aristocratie sont des chevaux de bataille de Vimes qui surgissent tout au long du cycle du *Guet* et sont particulièrement aiguës dans *Snuff* : exilé à la campagne, loin de sa juridiction et de sa ville bien-aimée, le commandant voit son enquête de meurtre entravée par le mépris de classe de la *gentry* locale. Ce roman offre donc à la fois une parodie affectueuse

²⁸ Pratchett, *Guards! Guards!*, *op.cit.*

²⁹ Avec un jeu de va-et-vient intéressant entre fiction holmésienne et réalité. Conan Doyle utilise le Dr. James Bells, passé maître dans l'art de l'observation et de l'analyse, comme modèle pour Holmes et en retour, un grand nombre de techniques utilisées par Holmes sont plus tard utilisées par les forces de police pour résoudre de vrais crimes : des bases de données sur la composition de cendres et de terre, l'étude des empreintes de pas et de véhicules, l'étude de la forme des blessures, les cryptogrammes... Lors de sa première apparition dans *A Study in Scarlet* (1887), Holmes décrit une version améliorée du test du Guaiacum (1861) permettant de distinguer sang humain et sang animal qui sera effectivement découvert par Paul Uhlenhuth...en 1901. Il n'est donc pas étonnant que Sherlock Holmes soit considéré comme le « père » de la criminologie (Tittle, Miles. « Mystery Novel » (ENG 2120B). Lecture, University of Ottawa: 09/02/2012).

des clichés (surtout cinématographiques) du genre policier et un retour aux sources subtil par rapport à la réalité historique de la police, qui révèle les préjugés implicites sur lequel le genre littéraire s'est bâti.

Envoyé en vacances à son corps défendant, Vimes au début de *Snuff* relève du cliché : instantanément identifiable et familier, mais sans modèle précis, il représente tous les commissaires de police évoluant à l'arrière-plan des séries policières procédurales,³⁰ irascibles et bourreaux de travail, qui passent des savons à leur équipe mais se soumettent docilement aux ordres de leurs épouses. Avec une touche d'humour typographique, Pratchett fait allusion au régime alimentaire pour contrôler le cholestérol, marque d'amour marital que subit souvent le personnage de policier contemporain :

He loved Lady Sybil to distraction, of course, but he couldn't help noticing how, these days, his bacon, lettuce and tomato sandwich was no longer, as it had been traditionally, **bacon**, tomato and lettuce but had become a **lettuce, tomato** and bacon sandwich. It was all about health, of course. It was a conspiracy.³¹

L'expression « of course » est employée de manière ironique (rien n'aveugle Vimes, même l'amour), tout comme le triple rythme ternaire, où l'ordre des mots et les écarts de taille de police miment les variations dans la composition du sandwich, sujet apparemment trivial. Pour les Ankh-Morporkiens, la consommation de bacon est un acte patriotique, presque sacré (« more pork »). Or, si leurs goûts culinaires rappellent la réputation de la gastronomie anglaise, le BLT est un plat typiquement américain. Ce n'est pas un hasard si tous les clins d'œil du commandant au septième art renvoient au film noir et au détective dur à cuire des années 30 : comme le souligne Edward James, l'opposition entre Vimes et Carrot est celle des modèles du « cop » américain contre le « bobby » anglais.³² La prohibition voit naître le modèle littéraire du « private eye » et le roman policier fait ses lettres de noblesse dans la série policière procédurale à partir de la Seconde Guerre Mondiale – mais toujours de l'autre côté de l'Atlantique, au pays du *self-made man*. L'impopularité historique et fictionnelle des forces de police britanniques à l'époque victorienne et au-delà est fondamentalement un problème de classe :

The reason for the policeman's lack of popularity seems to have been twofold. On the one hand, the image of the police detective canonized by Conan Doyle and imitated by other writers in

³⁰ « Police procedural » : sous-genre des fictions policières qui se centre sur les activités des forces de police au cours des enquêtes d'investigation, apparu sous sa forme littéraire après la Seconde Guerre mondiale et surtout connu aujourd'hui sur le petit écran (*Law and Order*, *Criminal Intent*, *CSI*, *Castle*...).

³¹ Pratchett, *Snuff*, *op.cit.*, p.16. Les écarts de taille de police sont reproduits à l'échelle mais à vue d'œil.

³² James, *op.cit.*, p.197-198.

the figures of Lestrade, Athelney Jones, and Holmes's other official rivals was that of a plodding, unimaginative investigator, whose deductions and conclusions were invariably not merely wrong, but laughably wrong. Such a figure could hardly be placed at the centre of a narrative or allowed to solve the most intricate of crimes. In addition, there was the problem intimated in the words of Ebenezer Gryce, Anna K. Green's (1846-1935) police detective [...]: that of the policeman's social position. While the police were quite capable of dealing with the brutal, common and sordid crimes committed among the general populace, they were not only intellectually, but also socially, incapable of comprehending the nuances of the more subtle, refined, delicately plotted murders met with among the upper classes. More than this, while they might feel at ease in the servants' hall and be able to carry out an efficient interrogation of a kitchen-maid or a cook, when confronted with a landowner, nobleman, or tycoon, they found themselves out of their social depth; though they might represent the full majesty of the law, they could be brow-beaten, insulted, and even ignored.³³

Monk, le protagoniste de Perry, négocie ce paradoxe grâce à ses ambitions sociales : il s'habille et s'exprime comme un *gentleman* et parvient ainsi à enquêter sur la famille Grey (mais ce statut intermédiaire est aussi une source d'aliénation). Historiquement, la création de la police métropolitaine par Sir Robert Peel³⁴ en 1829 répond aux besoins d'une société industrielle en plein changement et permet en effet de diminuer le crime. Néanmoins, la possibilité d'une ascension sociale pour des policiers issus des classes les plus humbles, qui acquièrent par leur métier le droit de mettre le nez dans les affaires de famille des classes les plus élevées, est perçue comme une menace et non une protection de l'ordre – en particulier par l'aristocratie.

Vimes, fils de blanchisseuse, entre dans la noblesse par son mariage avec Sybil mais y progresse par les titres que Vetinari persiste à lui attribuer en récompense de services rendus, à son grand désarroi. Le commandant est un homme du peuple, qui déteste les courbettes et la paperasse et n'aime rien tant que patrouiller dans Ankh-Morpork la nuit – mais c'est aussi un duc, et si cette dichotomie est plus ou moins acceptable dans la cité,³⁵ elle est inconcevable à la campagne. Le plaisir du roman repose sur l'alliance de traditions opposées du roman policier : que se passe-t-il lorsqu'on exile un policier dur à cuire dans un *whodunit* pastoral ? Il tient des discours socialistes à table³⁶ jusqu'à ce que les magistrats locaux, scandalisés, tentent de se débarrasser de lui en le faisant accuser du meurtre du forgeron. En réalité, la victime dont on retrouve le sang sur la colline est un gobelin et l'enquête de Vimes l'amène à découvrir un autre crime, plus ancien et systémique : l'esclavagisme et l'extermination aveugle des gobelins,

³³ Binyon, T.J. *'Murder Will Out': The Detective in Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1990. p.79.

³⁴ Deux des surnoms des policiers en argot, « bobbies » et « peelers », lui rendent hommage. Selon la même logique, les policiers sont surnommés « Sammies » dans le Disque-monde.

³⁵ Les démêlés de Vimes avec Lord Rust se poursuivent tout au long du cycle du Guet.

³⁶ « [...] I know quite a few risen Jacks in various places, and let me tell you, they often make better masters than their erstwhile masters ever did. All they needed was a chance' » (Pratchett, *Snuff, op.cit.*, p.120).

considérés comme de la vermine.³⁷ Il ne s'agit donc pas de découvrir qui a enfreint la loi, ni comment ou pourquoi, mais de faire reconnaître la loi pour qu'il y ait eu crime, ce qui n'est en définitive pas une affaire de déduction mais d'émotion.³⁸ Vimes va donc perturber l'ordre social et légal pour restaurer un ordre moral,³⁹ respectant et subvertissant les règles de la fantasy policière énoncées par Lüdün. Ce schéma narratif répond néanmoins, dans les *Annales*, à une loi des séries ; la tendance de Vimes à découvrir puis défendre « l'humanité » d'un groupe opprimé (nains, trolls, loups-garous, golems, zombies, vampires, gobelins) fait de ce pan d'intrigue un cliché à l'intérieur du Disque-monde. Or, dans un univers où des lois narratives régissent le destin des individus mais où le narrateur s'amuse à systématiquement parodier les conventions génériques, le cliché est à double tranchant.⁴⁰ Le narrateur joue de sa connivence avec le lecteur en lui présentant des objets familiers, dont la reconnaissance peut passer du plaisir innocent à la satire amère (l'imitation de rhétorique raciste⁴¹). Tout en s'amusant avec les codes du genre policier, Pratchett s'en sert pour révéler le pouvoir destructeur, insidieux des préjugés.

Le corpus concentre notre attention sur les enquêtes de détectives amateurs mais il semblait important, avant de plonger dans le plaisir littéraire et cérébral des énigmes pures, de comprendre la mécanique de discrimination sociale qui sous-tend le modèle holmésien. La figure du policier, gardien de l'ordre (moral, social, épistémologique), émerge historiquement d'un désordre des classes dans une société en évolution. Que devient la part chaotique, chtonienne que le genre policier hérite du gothique ? On voit aisément comment la défense de l'ordre et la primauté de la raison peuvent pencher vers le néo-conservatisme, la préservation du *statu quo*. Or, l'importance du sacré et la logique d'appareil du merveilleux qui se mêlent

³⁷ On peut y voir une allusion à *The Princess and the Goblin* (1872) de George MacDonald, roman de fantasy victorienne encore très proche du conte et qui en perpétue les valeurs axiomatiques : les gobelins, qui vivent sous terre, sont forcément moralement inférieurs aux humains.

³⁸ « And now, because of a song, Vimes, soft as a breath, stranger than a mountain, some very powerful states have agreed to work together to heal the problems of another autonomous state, and, almost as a collateral, turn some animals into people at a stroke. Can you imagine that, Vimes? In what world could that possibly happen? All because of a song of twilight, Vimes. *All because of a song* » (*Ibid.*, p.468 ; italiques originales). Le Patricien n'est pas habituellement enclin au lyrisme.

³⁹ « [I]t's my opinion you were so worried about legal and illegal that you never stopped to think about whether it was right or wrong » (*Ibid.*, p.159).

⁴⁰ « [I]t's a cliché, a low-bred form of narrativium » (Pratchett, Terry, Ian Stewart and Jack Cohen. *The Science of Discworld III: Darwin's Watch*. Clays: Ebury Press, 2013).

⁴¹ « It was not as if you were prejudiced, after all, because there had been an orc working at the university, but he liked his football, didn't he just, and you could forgive anyone who could score from the centre spot and, well, you took what you found... But not bloody goblins, thank you very much [...]. And now there were some in the vicinity of the Hall, as evidenced by chickens and cats disappearing, as so on. Well, probably, but Vimes remembered when people said that trolls stole chickens. There was nothing of interest to a troll in a chicken. It would be like humans eating plaster » (Pratchett, *Snuff*, *op.cit.*, p.118).

dans la fantasy ne semblent pas plus propices à remettre en question les structures sous-jacentes. La construction du sens et du monde dans la fantasy policière laisse-t-elle suffisamment de jeu dans l'interprétation pour des interrogations néo-victoriennes ?

II – Fair-play et world-building : règles du jeu du monde fictionnel

1) Premiers codes : prophéties, anagrammes et journaux intimes

L'origine commune des littératures de l'imaginaire dans le creuset gothique ressort de façon plus évidente dans certains cas. Les avatars anciens et modernes du merveilleux (mythe, conte, fantasy) peuvent très bien se lire comme une enquête sur un mystère/code initial que le récit vient décoder et dérouler : la prophétie, *topos* fréquent en fantasy, est néanmoins différente de son modèle antique. La prophétie dans les mythes grecs participe de l'ironie tragique : c'est en cherchant à fuir le sort qui lui a été prédit par la Pythie de Delphes qu'Œdipe se rend, sans le savoir, coupable de parricide et d'inceste. Même si les auteurs utilisent à l'envi métaphores sibyllines et jeux de mots pour que la solution ne soit pas trop évidente, la prophétie en fantasy, autoréalisatrice ou autre, est beaucoup plus directe⁴² et souvent plus positive : on peut la lire comme un élément proleptique, c'est-à-dire une sorte de promesse sur la préservation du sens (narratif). Cela n'empêche pas Jasper Fforde de multiplier les annonces d'apocalypses : elles sont si fréquentes qu'une division de la Chronogarde s'occupe exclusivement de calculer leurs probabilités. Les fins du monde, découvertes avec des machines à probabilités ou par des voyages dans le futur, sont légion en science-fiction et Fforde s'amuse avec ce cliché générique en créant des armageddons de plus en plus ridicules. Dans *Lost in a Good Book*, Thursday doit arrêter la transformation, programmée pour le 12 décembre 1985, de toute vie organique en une matière rose et gluante, qui se révèle finalement être du glaçage « Dream Topping » goût fraise.⁴³ Dans *Something Rotten*, une Troisième Guerre mondiale nucléaire menace d'annihiler la Terre suite à une réaction en chaîne remontant à la défaite de l'équipe de Swindon dans la finale de coupe du monde de croquet.⁴⁴ À moins, bien sûr, que Thursday ne les mène à la victoire... tout cela est parfaitement absurde et parfaitement logique, dans la tradition de Lewis

⁴² L'existence des Ents dans *The Lord of the Rings* peut ainsi être attribuée à la déception du jeune Tolkien, lors de sa première expérience de *Macbeth* au théâtre, devant la « forêt en marche », qu'il décide d'interpréter de façon un peu plus littérale.

⁴³ « It's funny the way things turn out, isn't it? All life on earth descended from the organic compounds and proteins contained within Dream Topping. ' And the carnation. And you' (Fforde, *Lost in a Good Book*, *op.cit.*, p.359).

⁴⁴ Ce roman voit aussi le retour de Zvlkx, authentique faux saint du XIII^e siècle vénéré par une Église consumériste et dont les prophéties sont toutes scrupuleusement exactes – ce qui n'est pas étonnant, puisqu'il est un agent renégat de la Chronogarde.

Carroll. Les prophéties autodestructrices d'armageddons dans *Thursday Next* donnent un but narratif clair au personnage tout en participant du *nonsense* général.

La prophétie conditionnelle pour la libération d'Una dans *Stardust*, beaucoup moins extravagante, prend la forme d'une énigme : « I gain my freedom on the day the moon loses her daughter, if that occurs in a week when two Mondays come together ». ⁴⁵ La première proposition demande une interprétation magique et mythologique (Yvaine, en tant qu'étoile, est fille de la lune, qui la « perd » lorsqu'elle tombe du ciel) alors que la deuxième est tout à fait réaliste : en épousant Mr Monday, Victoria Forester adopte son nom de famille. Elles représentent aussi des façons différentes de marquer le temps : celle des astres et celle des hommes, alors même que le présent de vérité générale semble indifférent à l'écoulement temporel. Reliant la relation parent-enfant à un mariage, la prophétie fait écho à la quête de Tristan. Décodée, elle fait sourire mais conserve un certain charme. Quant à l'identité d'Una, elle est cachée dans son nom, qui fait référence à son ordre de naissance dans la famille royale de Stormhold en espagnol/italien, comme les noms latins de ses sept frères.

Les noms de personnages de romans ont toujours un sens connotant, symbolique, métonymique et/ou proleptique, mais ceux des romans de fantasy tendent à être particulièrement transparents. Dans *Gemma Doyle*, la protectrice des Royaumes doit d'abord identifier ses ennemis et cette enquête est autant onomastique que surnaturelle. Dans *A Great and Terrible Beauty*, Gemma dispose de deux sources d'information principales : le journal intime de Mary Dowd et le fantôme de sa mère. Celle-ci lui apprend qu'elle a été assassinée par une magicienne renégate de l'Ordre qui se fait appeler Circé et en lisant le journal, les filles découvrent que Mary a été dupée par son amie Sarah Rees-Toome. C'est donc sans surprise que le lecteur apprend que les deux antagonistes ne font qu'une : Brigid se souvient brusquement du nom que Sarah s'était attribuée. ⁴⁶ La recherche frénétique de la photo de classe de 1871 (dissimulée sous celle de 1872) ne produit pas la réponse attendue : le visage de Sarah se laisse à peine distinguer – en revanche, sous le nom « Mary Dowd », Gemma découvre le visage de sa mère. Pour fuir sa culpabilité, elle s'est choisi un nouveau nom qui exprime bien le désir de faire table rase du passé, « Virginia ». La vierge d'un côté, la sorcière qui transforme

⁴⁵ Gaiman, *Stardust*, *op.cit.*, p.27.

⁴⁶ « “Oh, by the way, I thought of that fancy name. The one Sarah started callin' herself. Came to me clear as day as I was doin' the washing up tonight. I remembered Missus Spence tellin' me, 'Oh, our Sarah thinks she's a goddess of old, just like the Greeks.' That's when it come to me, when I was washin' up the china cups with the Greek key pattern [...]. Circé, [...] [t]hat were the name she used to call herself—Circé” » (Bray, *A Great and Terrible Beauty*, *op.cit.*, p.348).

les hommes en porcs de l'autre : deux façons pour une femme de prendre le pouvoir ? On note en tout cas que l'appel à la mémoire défaillante d'une domestique et la recherche dans les vieilles photographies sont deux méthodes d'enquête très classiques du roman policier, qui constituent le passé comme une archive à la fois vivante et morte.

La puissance des noms prend encore une autre dimension dans *Rebel Angels*, lorsqu'un livre sur l'Ordre apprend aux filles que les prêtresses utilisent des anagrammes pour cacher leur identité à leurs ennemis. Ann joue d'abord avec leurs noms puis avec celui de la nouvelle professeure dont Gemma se méfie :

Claire McCleethy Let Her Claim Ccy I'm Clear Celt Hey C Ye Thrice Calm Cel The Mal Cire
Leccy

Felicity laughs. « These certainly make no sense. Let Her Claim Ccy ? Mal Cire ? »

« Cire a type of fabric. *Mal* means bad, » Ann answers proudly [...]. Ann pulls another C down. It makes *Circe*.

« Try the whole name, » I say.

Once again, Ann writes out the name and cuts the letters into small squares than can be moved about. She tries several combinations – Circe Lamcleethy, Circe the Lamcley, Circe the Mal Cley, Circe the Ye Call M.

« Place the Y after *The*, » I instruct.

Circe They E Call M.

Ann shifts the letters around till they read: *They Call Me Circe*.

We stare in astonishment.⁴⁷

Le lecteur, lui, n'est pas ébahi ; la solution paraît si évidente que la lenteur de la révélation est artificielle. Trop évidente : en vérité, la personne qui a adopté ce nom cherchait à attirer l'attention de la vraie Circé. Or, à bien regarder la première série d'anagrammes écrite par Ann, les mots semble nous indiquer cette usurpation : « Let Her Claim [...] I'm Clear [...] Calm ». « Mal » signifie bien mauvais, mais mauvais sur un plan moral, ou faux ? « Circe the Mal Cley » ...Circé, la mauvaise clé du mystère ? On reconnaît le mot « Celt » (un clin d'œil aux emprunts mythologiques ?), « Thrice », nombre magique par excellence, et des interjections qui font référence au dialogue (« Hey [...] Ye [...] Ye Call ») : le passage est évidemment métalittéraire, Ann avec ses petits carrés mobiles figurant l'auteure qui construit son intrigue et écrit son texte, et Gemma le lecteur, qui guide l'interprétation (elle utilise deux fois l'impératif). Le jeu des anagrammes nous pousse à nous interroger sur le sens : voulu ou accidentel ? La lecture, après tout, entraîne à trouver des motifs signifiants au sein de lettres individuelles... La

⁴⁷ Bray, *Rebel Angels*, *op.cit.*, p.262 ; italiques originales.

véritable anagramme qui est la clé du mystère nous oblige à remonter aux premiers chapitres du premier tome, comme le veut son étymologie (« *ανά* », en arrière) : « Sarah Rees-Toome » est devenue « Hester Asa Moore », la professeure favorite de Gemma, qui guide les filles dans leur découverte de l'Ordre depuis le début. La solution semble cousue de fil blanc : la personne qu'on suspecte le moins est toujours coupable mais c'est le trajet qui compte, pas le point d'arrivée. Les anagrammes que les filles s'amuse à créer avec leurs propres noms montrent un potentiel à se réinventer : Felicity Mildrade Worthington, rebaptisée « Maleficent Oddity Ralingworth », semble de taille à surmonter le traumatisme de l'inceste – une femme étrange (« *oddity* ») et non béate (« *Felicity* »), une sorcière (« *Maleficent* », antagoniste de la belle au bois dormant) et non une victime, dont la valeur (« *worth* ») ne dépend pas du nom du père. Le pouvoir des mots et le pouvoir sur les mots apparaissent particulièrement symboliques pour des jeunes filles du XIX^e siècle qui tentent de s'imposer dans un monde d'hommes.

La lecture collective du journal intime de la mère de Gemma devient un rituel qui rythme la narration et cimente le groupe de filles tout au long de *A Great and Terrible Beauty*, entre interdits et frissons partagés. La première entrée lue par Gemma, inscrite sur une des feuilles détachées de la reliure, commence avec une série de questions utilisant le champ lexical de la peur physique, de l'obscurité et de la monstruosité,⁴⁸ se poursuit sur une annonce de récit au futur, trois fois répétée et elle-même saturée de rythmes ternaires,⁴⁹ pour se conclure comme suit :

These pages are a confession of all that has led to this cold, gray dawn. What will be now, I cannot say.

Is your heart beating faster?

Do the clouds seem to be gathering on the horizon?

Does the skin on your neck feel stretched tight, waiting for a kiss you both fear and need?

Will you be scared?

Will you know the truth?

Mary Dowd, April 7, 1871⁵⁰

⁴⁸ « What frightens you? / What makes the hair on your arms rise, your palms sweat, the breath catch in your chest like a wild thing caged? / Is it the dark? A fleeting memory of a bedtime story, ghosts and goblins and witches hiding in shadows? [...] Or is it something deeper, much more frightening, a monster deep inside that you've glimpsed only in pieces [...]? » (Bray, *A Great and Terrible Beauty*, *op.cit.*, p.86-87).

⁴⁹ « If you listen, I will tell you a story—one whose ghosts cannot be banished by the comfort of a roaring fire. I will tell you the story of how we found ourselves in a realm where dreams are formed, destiny is chosen, and magic is as real as your handprint in snow. I will tell you how we unlocked the Pandora's box of ourselves, tasted freedom, stained our souls with blood and choice [...] » (*Ibid.*, p.87).

⁵⁰ *Ibid.*

C'est à la fois une invitation, une mise en garde et un défi. L'image très gothique du baiser sur la nuque, qui brouille la frontière entre peur et sensualité, semble particulièrement incongrue pour la « confession » d'une personne coupable de trahison et meurtre : le style, dramatique et marqué par les structures binaires, est celui des histoires d'horreur racontées autour du feu de camp. La « vérité » à découvrir, pour Gemma comme pour le lecteur, ne concerne pas tant Mary, Sarah et les traditions de l'Ordre que le pouvoir caché des femmes, source de désir et de crainte : « the vast unknown of your own soul where secrets gather with a terrible power, the dark inside ». ⁵¹

De Fforde à Bray en passant par Gaiman, nous avons relié le codage des prophéties à celui des journaux intimes pour montrer à nouveau l'internalisation qui accompagne le passage de quête à enquête et le lien entre sens macrocosmique et sens microcosmique que tisse notre corpus de fantasy néo-victorien. Aucun des romans n'utilise le cadre de référence temporel double (contemporain et victorien) qu'on trouve dans *Possession* ; pourtant, on relève plusieurs exemples de romances des archives ⁵² telles que les définit Suzanne Keen :

These stories of archival research [...] have scenes taking place in libraries or in other structures housing collections of papers and books; they feature the plot action of 'doing research' in documents. They designate a character or characters at least temporarily as archival researchers, as questers in the archive. They unabashedly interpret the past through its material traces; they build on a foundation of 'documentarism', answering the postmodern critique of history with invented records full of hard facts. ⁵³

L'écart entre le personnage qui écrit et celui qui lit les documents ne dépasse jamais une génération dans notre corpus, ce qui n'empêche pas une mise en scène de la constitution d'une archive pour la postérité dans les textes intradiégétiques : la forme épistolaire des tomes 1 et 3 de *Cecelia and Kate* repose sur l'éloignement géographique des deux héroïnes et devient donc absurde dans *The Grand Tour*. À la place, le tome 2 présente leurs journaux de bord, à la fois récits de voyages et « preuves » du complot découvert au cours du roman (la carte initiale est intitulée « Exhibit B »), comme le montre la page de titre :

The Grand Tour
or the Purloined Coronation Regalia

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Techniquement, il faudrait traduire par « roman romanesque des archives » mais nous nous permettons un emprunt pour alléger la syntaxe.

⁵³ Keen, Suzanne. *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 2001. p.3.

Being the revelation of matters of High Confidentiality and Greatest Importance, including extracts from the intimate diaries of a Noblewoman and the sworn testimony of a Lady of Quality

Patricia C. Wrede and Caroline Stevermer⁵⁴

Le lecteur est invité à partager un secret d'État (« matters of High Confidentiality », « sworn testimony ») et à entrer partiellement dans l'intimité (« extracts from the intimate diaries ») de l'aristocratie et de la *gentry*. Cet accès aux textes est présenté comme une marque de confiance privée et publique qui atteste, dans le jeu de la fiction, de la « véracité » du document. La juxtaposition entre « a Noblewoman and [...] a Lady of Quality » et les noms des vraies auteures confond réalité et fiction, faisant ainsi allusion au « jeu épistolaire » qui leur permet d'écrire les romans à quatre mains en adoptant chacune la plume d'une protagoniste, mais abordant également la question de l'auctorialité féminine au XIX^e siècle. En ce sens, le journal intime de Mary Dowd, vecteur d'une transmission matrilineaire, est plus subversif que le journal intime qui figure dans *The Lockwell Sisters*, même si ce dernier répond à une lecture plus complexe et s'inscrit dans une quête des archives beaucoup plus approfondie.

2) Corp(u)s dans la bibliothèque :⁵⁵ entre romances des archives et crimes littéraires

Au cours des trois tomes, Ivy s'ingénie à décoder la série d'énigmes laissées par son père sur non moins de huit supports différents, jonglant avec des clés linguistiques, mythologiques, mémorielles, mécaniques et littérales. Elle doit notamment déchiffrer un journal de bord de Mr. Lockwell qui lui est adressé. Or, la lecture n'en est pas linéaire mais construite dans l'espace et même dans le temps, comme l'ouverture d'une boîte à secret.⁵⁶ En effet, les informations astrologiques qui apparaissent en tête des entrées (« *Loerus in Murgon*, [...] *Dalavar rising* »⁵⁷) ne sont pas seulement un système de datation mais une condition de lecture : chaque entrée apparaît lorsque la position des astres dans le ciel correspond à celle du moment de l'écriture dix ans auparavant puis disparaît lorsque cette position est passée. En revanche, à cause du décalage causé par Cerephus, la nouvelle planète, les entrées apparaissent dans le désordre. Ivy doit ainsi recueillir des indices qui apparaissent de façon imprévisible,

⁵⁴ Wrede and Stevermer, *op.cit.*, loc.3641-3643 ; italiques et autres mises en forme originales.

⁵⁵ Le cadavre dans la bibliothèque est un cliché du roman policier qu'on associe aujourd'hui au jeu de société *Clue(do)* : le colonel Moutarde, dans la bibliothèque, avec le chandelier... *The Body in the Library* (1942), aventure de Miss Marple publiée par Agatha Christie, réinvente le lieu commun avec une victime complètement improbable dans une bibliothèque très conventionnelle – tout comme Gail Carriger, qui construit le premier chapitre de *Soulless* autour d'un vampire (mort-vivant puis définitivement mort) dans la bibliothèque.

⁵⁶ La boîte à secret (« puzzle box » en anglais), objet du savoir-faire japonais traditionnel, ne peut être ouverte que par une série de manipulations complexes ou cachées.

⁵⁷ Beckett, *The House on Durrow Street*, *op.cit.*, p.313 ; italiques originales.

tenter de rétablir la chronologie et spéculer sur les informations manquantes, ce qui l'amène inévitablement à s'égarer sur de fausses pistes : c'est-à-dire qu'elle joue le rôle du lecteur/détective de roman policier. Non content d'avoir rendu le journal excessivement difficile à découvrir, accéder et lire, Mr. Lockwell y utilise même des noms de code et des énigmes. Après des interrogations internes stériles qui s'étendent sur des chapitres et des chapitres, la solution apparaît toujours à Ivy très tard et de façon fulgurante :

Larken you will find in good time. Of us all, he ever wore the crown of punctuality. I can think of at least a dozen and a half occasions when he scolded us for being late. [...]

D. F. Larken, Clockmaker, read the fine words engraved on the plaque. No. 18 Coronet St., Invarel.

Ivy stared, dumbfounded. Now that she understood the riddle, it was obvious. She had indeed found Larken in good time—inside the beautiful old clock. And the references to the crown, and the number of scoldings he had given, were obvious as well. A coronet was a type of crown, and a dozen and a half was the same number as eighteen.⁵⁸

Malgré l'insistance d'Ivy, la solution n'a rien d'évident. Techniquement, elle respecte les règles du *fair-play*, n'impliquant que des objets vus et manipulés, un souvenir dont le lecteur a été témoin et un hyponyme trouvable dans le dictionnaire. De même, le fait de cacher les indices au milieu de signes (linguistiques et matériels) insignifiants fait partie des conventions du genre. Mais il y a une différence entre cacher un arbre dans une forêt et cacher une aiguille dans une botte de foin. Le jeu des indices n'a de sens que si le lecteur reste suffisamment intéressé par l'intrigue pour y porter attention et tenter des hypothèses, ce qui n'est pas exactement le cas ici. De coïncidences en souvenirs réprimés, de livres en énigmes, de boîtes en clés, de maisons en boîtes, de boîtes en livres, de livres en alliés masqués, les ressorts narratifs tournent en rond... et tout cela sur fond de complot millénaire misogyne, mythologie obscure et fin du monde imminente : l'exagération dépasse largement les mécanismes du roman gothique, on se croirait dans le *Da Vinci Code* de Dan Brown.

L'épaisseur des codes superposés est si opaque qu'Ivy elle-même est forcée d'en interroger régulièrement l'utilité.⁵⁹ Nous serions tentés de dire que l'accumulation des clichés policiers est ironique mais tout dans le style de Beckett suggère le premier degré. Sans réellement impliquer le lecteur dans son jeu herméneutique, il ne laisse à aucun moment supposer que le mystère restera non résolu – le pacte de lecture est toujours limpide, réfléchi

⁵⁸ Beckett, *The Master of Heathcrest Hall*, *op.cit.*, p.219, 291 ; italiques originales.

⁵⁹ « A shroud of riddle obscured by magick and shut in a locked Wyrwood box—why had her father gone to such lengths to conceal the knowledge in the journal? » (*Ibid.*) Cette question récurrente n'est qu'un miroir aux alouettes, une façon de créer du suspense en promettant une résolution plus satisfaisante.

dans la relation de confiance entre le père et la fille : « While the puzzles he [Mr. Lockwell] had posed to her back then had often been difficult, they had never been unfair or impossible to solve ». ⁶⁰ L'abondance des artefacts du passé participe donc de l'ordre épistémologique et Ivy vit bien une romance des archives :

Despite the prevailing view that postmodernism has scuttled old-fashioned notions of Truth, by far the majority of romances of the archive seek and find solid facts, incontrovertible evidence, and well-preserved memories of times past. In the face of postmodern skepticism, this kind of contemporary fiction claims that its world-making can answer questions about what really happened, though it does so without surrendering its licence to invent. ⁶¹

En fantasy policière, la vérité reste sacrée quelle que soit l'absurdité de la situation, comme on peut le voir dans l'enquête sur le meurtre de Snell par « virus orthographe » [sic] dans *The Well of Lost Books*. Pour décoder les dernières paroles de la victime, devenues incompréhensibles, Thursday doit reconstituer la scène du crime :

'Wode – Cone, udder whirled – doughnut Trieste,' I recited as Tweed pulled a single dictionary from the large pile that covered the virus [...].

'Who knows about this?' he asked [...]

'I tolled no-wun at Jurizfaction,' I assured him. 'Wedde – Caine, ulder whorled – dogn'ut Trieste.' [...] He removed another dictionary.

'Twede – Caine, ulter whorled – dogn't Truste.'

My heart went cold. Twede. Could that be Tweed? [...]

'Tweed,' I said, the unmisspelling now complete. 'Kaine – UltraWord – Don't trust!' ⁶²

Déformé, le message est impossible à déchiffrer mais à mesure que le processus s'inverse, le lecteur peut jouer à interpréter avec Thursday : « Kaine » se devine assez rapidement alors que la menace la plus immédiate, Tweed, reste invisible tant qu'il ne retrouve pas son [t] initial. L'arme choisie par l'agent de Jurisdiction véreux est tout à fait symbolique et la distorsion linguistique qui commence à affecter les paroles de l'héroïne alors qu'elle reste à proximité du virus représente le danger de sa propre corruption. Dans le même temps, c'est parce qu'elle arrive à conserver intact dans sa mémoire le message final déformé de Snell qu'elle peut remonter jusqu'à la source : les traces du passé sont préservées des ravages du temps dans le texte. Cette sacralisation de l'écrit rend l'arme du crime à la fois drôle et horrible. En lui enlevant son orthographe, elle vole aussi à la victime son intégrité physique et linguistique :

His complexion was pail, his breathing laboured, his skein covered in painful and unsightly green pastilles. As I wotched, his dry slips tried to foam worlds but all he could torque was

⁶⁰ *Ibid.*, p.220.

⁶¹ Keen, *op.cit.*, p.3.

⁶² Fforde, Jasper. *The Well of Lost Plots*. London: Hodder and Stoughton, 2003. p.312-313.

ninsense [...]. He griped my arm with his fungers, made one last stringed cry before feeling bakwards, his life force deported from this pathotic misspelled boddy.

‘He was a fine operative,’ said Havisham as the doctor pulled the sheep over his head.⁶³

Une consonne changée et le drap se transforme en mouton (« sheet/sheep »), une voyelle ajoutée et la peau se change en écheveau (« skin/skein »). La phonétique de l’adjectif « pale » reste intacte mais le teint devient un seau (« pail »). Certains des changements, comme « ninsense », ne sont effectivement que des coquilles dépourvues de sens, alors que d’autres évoquent des univers marins surréalistes en création : « he tried to foam worlds but all he could torque ». Toutes les métaphores sont réifiées dans le monde fictionnel de Fforde et les enquêtes de Thursday se déroulent littéralement *dans* les archives romanesques du XIX^e siècle, des œuvres de Brontë, Austen et Dickens à la Mer du Texte en passant par le Puits des Histoires Perdues.

Mais alors que l’horrible vérité sur les Ashen est dissimulée au cœur d’une matriochka d’énigmes et de codes dans *The Lockwell Sisters*, les crimes les plus horribles ne laissent aucune trace dans *Thursday Next*. Un personnage de roman ne peut pas réellement mourir mais il peut être effacé – le terme technique est « boojumed », d’après le néologisme de Lewis Carroll dans le poème *The Hunting of the Snark* (1876). Or, le contrôle des textes effectué par la Jurisfiction implique de veiller à ce que les personnages fictionnels jouent leur rôle – mais pas trop. Miss Havisham est obligée d’arrêter Lucy Deane dans *The Mill on the Floss* (1860) de George Eliot lorsqu’elle essaye d’assassiner sa rivale, Maggie :

‘Take heart from the fact that this doesn’t make you a bad person,’ said Miss Havisham. ‘You just have a repetitive character disorder. You are a serial ad-libber and the 796th Lucy we have had to imprison here. [...] You’ll find that the most righteous characters are the first ones to go loco down here. The average life of a Lucy Deane is about a thousand readings; self-righteous indignation kicks in after that. No one could believe it when David Copperfield killed his first wife, either.’⁶⁴

La déformation du vocabulaire psychiatrique (« repetitive character disorder », « ad-libber », « go loco ») établit une classification clinique de la folie dans un univers de *nonsense* alors même que l’auteur s’amuse à accuser des personnages canoniques de crimes doublement fictionnels dont toute preuve a disparu des textes sous la censure de Jurisfiction. À force de mise en abyme, la distinction entre folie et raison, réalité et fiction n’a plus aucun sens.

⁶³ *Ibid.*, p.176.

⁶⁴ *Ibid.*, p.181.

Dans *The Eyre Affair*, l'examen du cadavre de Mr Quaverley à la morgue est beaucoup moins choquant que le fait que ce personnage mineur de *Martin Chuzzlewit* ait disparu à tout jamais de toutes les copies du roman. Mr Quaverley, bien sûr, a été inventé par Fforde uniquement pour être tué, comme n'importe quel cadavre dans la bibliothèque dans un roman à énigme. Mais où est la preuve du crime ? En l'arrachant à son roman, Hades n'a pas seulement tué Mr Quaverley, il a fait en sorte qu'il n'ait jamais existé, puisqu'il ne reste pas de traces de lui dans le texte intradiégétique...⁶⁵ Il l'a aussi rendu célèbre dans le monde de Thursday alors qu'il n'avait auparavant pas d'importance particulière, n'étant qu'un paragraphe en bas de la page 187. L'écriture de Fforde est partagée entre irrévérence et respect pour le canon, le plaisir de la réécriture libre et la sacralisation de l'original :

[H]e went to the original manuscript [...] for maximum disruption. All copies anywhere on the planet, in whatever form, originate from that first act of creation. When the original changes, all the others have to change too. If you could go back a hundred million years and change the genetic code of the first mammal, every one of us would be completely different. It amounts to the same thing.⁶⁶

La conjonction « if » évoque l'uchronie mais dans la logique de ce sous-chapitre, c'est plus le pouvoir occulte du manuscrit qui nous intéresse. Entre magie et métaphore, il relève de l'obsession pour l'origine qui relie la fantasy et le policier, ce premier acte de création qui, dans le roman policier, est un meurtre. Les archives, les indices, les cadavres et les souvenirs sont autant de signes que nous existons, puisque le passé a existé, et que la vérité existe, puisqu'elle peut être reconstituée... et quelle meilleure archive que la diégèse, où il n'y a pas de coïncidences, seulement des signes, pas d'accidents, seulement des choix ? Le texte est un monument à la fois éternel et fluide, comme le dit Thursday : « [H]ere in the BookWorld the pencil of life occasionally did have a rubber on the other end ». ⁶⁷ La métaphore originale assimile ligne de l'écriture et ligne temporelle : utiliser la gomme revient à revenir en arrière pour effacer des erreurs et réécrire une meilleure histoire. Néanmoins, dans le contexte du travail jurisfictionnel, la gomme représente le danger d'être effacé, « boojumed », et la trivialité du champ lexical ne rend pas l'image moins menaçante.

Les crimes littéraires sont donc loin d'être dépourvus d'impact émotionnel. Le texte, dépositaire de la Vérité, est sacré mais l'excès de codes et signes mis en œuvre pour retarder

⁶⁵ Fforde, *The Eyre Affair*, *op.cit.*, p.203.

⁶⁶ *Ibid.*, p.208.

⁶⁷ Fforde, *The Well of Lost Plots*, *op.cit.*, p.189. Miss Havisham lui explique que la fin de *Lord Jim* de Conrad est une amélioration demandée par le protagoniste lui-même, qui trouvait qu'être tué était la seule solution honorable pour son personnage.

l'issue de la romance des archives chez Beckett nous amène à nous interroger sur le rôle des prétextes. Le genre policier, avec ses huis clos et sa défense de l'ordre, est-il réellement néo-conservateur ou faut-il justement le lire au second degré ? Comment le registre merveilleux est-il constitué au fil du récit et dans quel paradigme herméneutique situe-t-il son lecteur ?

3) Au bord de la fiction : la lecture entre confiance et soupçon

‘Literary critics make natural detectives,’ said Maud. ‘You know the theory that the classic detective story arose with the classic adultery novel—everyone wanted to know who was the Father, what was the origin, what is the secret?’

(A.S. Byatt, *Possession*)

Au cours de son exposé sur le roman policier à Cerisy, Charles Grivel semble nuancer l'absolutisme moral du genre. Il met en valeur les paradoxes de ce « piège », ce « récit *au négatif*, brusquement et finalement trempé dans un révélateur au moment choisi pour la solution », qui retient le sens.⁶⁸ La logique de la fiction est une fiction de la logique et la *catharsis* prévaut sur le positivisme :

En effet, *le crime est littéraire* [...]. C'est un plaisir de voir l'horrible dans le livre, car le livre est connu pour proposer en fin de compte une échappatoire à l'affreuse menace ; on sait, puisqu'il y a un livre, que l'affreux ne se réalisera pas, ne sera pas complet ; l'issue, puisqu'il y a un livre, est toujours et déjà proposée ; [...] il y a un livre qui réduit [*sic*] l'histoire narrée à n'être que de l'ordre du cauchemar — un cauchemar organisé pour la satisfaction du lecteur.

En ce sens bien précis, on dira que le livre policier est une *machine à émotion*. Mais cette émotion est toute style.⁶⁹

En somme, ce n'est pas la résolution rationnelle qui est rassurante, c'est la promesse de l'absence de résolution horrible que présente le livre en tant qu'objet fini. Qui plus est, l'émotion est à la fois nourrie et empêchée par l'autoréflexivité de la fiction, la conscience aiguë d'un jeu qui peut être arrêté à tout moment pour revenir à la réalité rassurante. De nouveau, les différentes fonctions des littératures de l'imaginaire se croisent et Denis Mellier pousse cette réflexion encore plus loin en nous encourageant à interroger l'illusion de logique du policier :

Au-delà de sa thématisation tellement explicite de la raison raisonnante, des trucs et des coups de théâtre qui sous-tendent sa méthode, la fiction détective inscrit finalement une étrangeté qui est partie même de son jeu, et non un dérèglement de sa « machine à penser », ce nom même que Jacques Futrelle [...] avait donné à son personnage de détective génial. Alors qu'elle feint d'user d'un discours commun, cette fiction est déjà en profondeur animée du seul sensationnel de son spectacle. Qui l'eût cru qu'un orang-outan en plein Paris assassinât en huis-clos ?⁷⁰

⁶⁸ Grivel, *op.cit.*, p.237 ; italiques originales.

⁶⁹ *Ibid.*, p.244 ; italiques originales.

⁷⁰ Mellier, Denis. « L'illusion logique du récit policier ». Duflo, Colas (dir.). *Philosophies du roman policier*. Fontenay aux Roses : Feuillet de l'E.N.S. Fontenay-St Cloud, 1995. p.95.

Qui l'eût cru, en effet – l'illusion logique reposerait donc sur une suspension consentie de l'incrédulité :

« Indiscutable » dit Bell, « c'était à n'en pas douter », dit Holmes : tour de passe-passe, et discours d'autorité, comme pour dérober l'illusion qui se joue là, faire oublier le coup de force de la probabilité et de la conjecture. Alors que Watson s'exclamait « merveilleux », ce fut pour le mémorialiste dans la suite du texte, « miraculeux » [...].⁷¹

Or, si le policier relève d'une forme de merveilleux, le merveilleux pourrait-il, réciproquement, être construit sur une enquête ?

Alors qu'il cherche à déterminer le modèle historique du *Runagate Rampant* chez Miéville, Rayment affirme, au détour d'une phrase : « [F]inally, an analogy-allegory is located; those who have read like a detective (and Fantasy fans are primed for such reading) get their reward ». ⁷² La remarque entre parenthèses a de quoi surprendre – non pas par l'association entre fantasy et détection mais parce que nous ne trouvons chez aucun autre critique cette vision de la *lecture* d'un roman de fantasy comme une enquête. Pourtant, nous avons vu dans les chapitres de la première grande partie les hypothèses et inductions que le lecteur effectue en continu pour (re)construire le monde merveilleux d'après sa xéno-encyclopédie et en déduire les règles. Cela ne fait-il pas de lui un détective ? Besson explique le nœud du problème de façon limpide :

On se souvient que science-fiction, fantasy et fantastique partagent, en tant que « genres de l'imaginaire », la caractéristique commune qu'on y rencontre des données « xéno-encyclopédiques » en grand nombre (cf. question 4) ; c'est la manière dont le lecteur doit les traiter qui va faire la différence entre eux. Ainsi le lecteur de science-fiction a-t-il fréquemment été rapproché de celui du roman policier, pour l'attitude d'enquête à laquelle les procédures textuelles de ces deux genres les contraignent : pour Saint-Gelais, les « lecteurs de science-fiction [...] s'attendent à ce que le texte les amène à procéder à des réaménagements du cadre de référence plus ou moins considérables » [...] c'est-à-dire à ce qu'il y ait une énigme, et partent du principe qu'une solution existe, « que le texte comporte une stabilité sémantique sous-jacente, qui n'attendrait qu'à être reconstruite » [...].

Autrement dit et très simplement, il s'agit d'un lecteur méfiant, qui a de très bonnes raisons de l'être, qui a appris à l'être (la compétence de lecture, de l'ordre du « réflexe encyclopédique », est un acquis de l'histoire du genre), exerçant sa vigilance face aux écarts encyclopédiques qui ne sauraient manquer de se produire, comme un lecteur de fantastique, mais 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. Ce dernier genre demande en effet une lecture qui se fasse sur le mode de la confiance – on pourrait dire naïveté, aveuglement, on pourrait dire qu'il s'agit qu'une posture plus paresseuse, plus passive. La fantasy est moins exigeante, mais si les amateurs de SF traitent cette évidence par le mépris, il ne faut pas y voir un quelconque jugement de valeur, tant un lecteur peut légitimement privilégier cette position de confort, qui n'est pas sans demander, comme tout « évasion », quelques courage et ingéniosité pour être obtenue.⁷³

⁷¹ *Ibid.*, p.83.

⁷² Rayment, *op.cit.*, p.50.

⁷³ Besson, *La fantasy*, *op.cit.*, p.44-45 ; italiques originales.

L'évasion fait bien sûr référence à Tolkien, qui en défend la valeur dans « Of Fairy-Stories » et décrit le royaume des contes de fées comme un sorte de paradis qu'on peut perdre en posant trop de questions :

In that realm a man may, perhaps, count himself fortunate to have wandered, but its very richness and strangeness tie the tongue of a traveller who would report them. And while he is there it is dangerous for him to ask too many questions, lest the gates should be shut and the keys be lost.⁷⁴

Ce n'est pas une menace, simplement un constat de fait ; G.K. Chesterton analyse finement le pouvoir créateur de la question interdite dans « Ethics of Elfland ».⁷⁵ Nous voudrions protester, démontrer que la lecture de fantasy est tout aussi sinon plus exigeante que la lecture de science-fiction mais l'on ne peut faire abstraction de la suspension consentie de l'incrédulité qui est bien un acte de confiance, de foi de la part du lecteur. Non que cette confiance soit inconditionnelle ou aveugle, qu'elle empêche de voir les erreurs et faux raccords ou même qu'elle oblige à rester jusqu'à la fin du livre. Le lecteur de fantasy peut très bien retirer sa confiance à l'auteur – mais ce n'est pas dans cet état d'esprit qu'il aborde la lecture.

Dans le sous-chapitre précédent, nous appliquions les directives d'Asimov vis-à-vis des récits policiers science-fictionnels (les règles doivent être soigneusement expliquées au lecteur pour que le *fair-play* soit respecté, qu'il soit à égalité avec le détective) à la fantasy, et ce parallèle vaut toujours. La fantasy policière fonctionne très bien. En revanche, l'intérêt de l'ouvrage de Saint-Gelais est justement qu'il ne réduit pas la science-fiction à n'importe quel autre cadre servant d'arrière-plan à l'enquête mais s'interroge en profondeur sur l'impact de la science-fiction sur les modalités de lecture d'un récit policier : une lecture méfiante. Le principe de l'écart indéterminé⁷⁶ l'oblige à toujours tout remettre en question car « le lecteur de science-fiction ne sait jamais où le sol risque de se dérober sous ses pieds : le tissu de connaissances préalables sur lequel il doit s'appuyer menace à tout moment de se défaire ».⁷⁷ Nous avons vu le sol se dérober sous nos pieds dans le premier sous-chapitre du chapitre 3 : *Of Noble Family* utilise la façon dont Jane « trahit » notre confiance en sa moralité et ses connaissances pour interroger radicalement l'eurocentrisme et se situer dans la tradition postcoloniale. Mais il s'agit de l'exception qui confirme la règle. Les lois du monde merveilleux ne sont pas immuables et

⁷⁴ Tolkien, « Of Fairy-Stories », *op.cit.*, p.33.

⁷⁵ « The vision always hangs upon a veto [...]. All the wild and whirling things that are let loose depend upon one thing that is forbidden [...]. Now, the point here is that to ME this did not seem unjust [...]. If Cinderella says, "How is it that I must leave the ball at twelve?" her godmother might answer, "How is it that you are going there till twelve?" » (Chesterton, Gilbert K. *Orthodoxy*. London: John Lane, 1909. p.97-100).

⁷⁶ Saint-Gelais, *L'empire du pseudo*, *op.cit.*, p.218.

⁷⁷ *Ibid.*, p.215.

certains récits de fantasy urbaine ou de n'importe quel *Bildungsroman* nous prédisposent à attendre un aménagement de ces lois. La grossesse d'Alexia révélée à la fin de *Changeless* est une surprise bien amenée mais pas une rupture de contrat. Les personnages protestent que les loups-garous ont toujours été stériles ? Un petit tour dans les archives et il s'avère qu'il existe des légendes sur leurs unions avec les préternaturels et sur les enfants qui en résultent. Dans un roman de fantasy, il faut toujours croire les légendes oubliées. Cette flexibilité n'empêche pas la base merveilleuse d'être relativement solide. La vérité peut parfois se dérober sous les pieds du lecteur, mais cela ne l'empêche pas de lire comme si le Disque-monde était bel et bien porté par quatre éléphants juchés sur la carapace d'une tortue stellaire. Cette confiance semble d'autant plus nécessaire qu'il y a un plaisir à être parfois dupé, surpris, émerveillé par un merveilleux qui peut trop facilement se muer en évidence, étant donné la popularité du genre et sa tendance au recyclage des lieux communs. Par ailleurs, l'importance de la confiance nous fait pencher vers un pacte de lecture construit sur la base de la suspension consentie de l'incrédulité en ce qui concerne la fantasy, plutôt que vers les « réglages » progressifs de lecture qu'analyse Saint-Gelais en science-fiction. Ce pacte est *a priori* conclu dès l'incipit et il faut que le récit commette une transgression grave pour que le lecteur s'en désengage complètement.

Le jeu de la fiction (surnaturelle ou réaliste) n'est-il possible que si les règles sont claires ou commence-t-il justement dans la transgression des règles ? Mellier conclut son article en annonçant :

Il ne fallait pas croire si naïvement tous ces détectives trop intelligents et thaumaturges qui nous ont appris à lire entre les lignes. Il n'y avait qu'à lire littéralement le spectaculaire du récit policier. Une littérature de fusiliers-marins et d'orang-outan.⁷⁸

Se méfier de l'intelligence et du réalisme pour croire au sens littéral ? Cette injonction paradoxale fait écho à nos analyses de la réification des métaphores d'après Serge Lehman et semble particulièrement appropriée pour le steampunk, littérature qui affiche son spectacle et sa prédilection pour les orangs-outans. Si ce sous-chapitre s'est concentré sur la fantasy policière en faisant de la dimension néo-victorienne une quantité plus négligeable, c'est que l'épistémologie du XIX^e siècle dans notre corpus est indissociable des mécanismes de l'uchronie et de la catégorisation du steampunk (science-fiction ou fantasy ?), problèmes complexes que nous aborderons dans le chapitre suivant. Nous reposerons donc plus tard la question du pacte de lecture confiante et/ou méfiante et concluons provisoirement sur les paradoxes de la lecture

⁷⁸ Mellier, « L'illusion logique », *op.cit.*, p.96.

détectionnelle relevés plus haut, entre suspension consentie de l'incrédulité et autonomie sémiotique.⁷⁹ Mellier y souligne « [l']étrangeté qui est partie même de son jeu, et non un dérèglement de sa “machine à penser” » : ce retour de l'inquiétante étrangeté, du fantastique qui défie les lois permet-il également l'inclusion de l'altérité ? Louisa Hadley affirme au début de son chapitre « Detecting the Victorians » :

Neo-Victorian fiction presents the process of recovering the Victorian past as similar to that of a detective solving a case; 'clues' from the past need to be interpreted in order to make sense of 'what really happened' [...] In dealing with how we can know and narrate the Victorian past, most neo-Victorian fictions adopt the analogy of the historian as a detective, but in those novels that explicitly adopt the forms and conventions of detective fiction, an analogy is also drawn between the detective and the historical novelist [...]. Detective fiction provides a way for these neo-Victorian novelists to explore questions not only of the possibility of knowing the past but also the responsibility that the present owes to the past.⁸⁰

Les questions épistémologiques sont indissociables des questions éthiques. Si le devoir de mémoire invite à donner un sens à ce qui s'est réellement passé par la réécriture fictionnelle, les zones d'ombres de l'Histoire que nous ne cessons d'évoquer peuvent être considérées comme des indices sur la scène d'un crime originel. Mais les textes du corpus présentent-ils l'équivalent de la scène dans le salon, où le détective expose la vérité pour rétablir l'ordre ? Le respect des règles du *fair-play* détectionnel permet-il d'accéder à une forme de justice historiographique ? Dans ce dernier sous-chapitre, nous nous penchons sur les techniques qui permettent au roman de soumettre l'Histoire à un interrogatoire et mettons en perspective leur but final. Le jeu littéraire a-t-il réellement un enjeu moral ou redevient-il autoréférentiel ?

III – Interroger le canon : les squelettes dans les placards de l'histoire

Le cadavre dans la bibliothèque est toujours prétexte au jeu de la découverte mais nous avons vu avec *Snuff* de Terry Pratchett comment un tel cliché générique peut être détourné pour dénoncer justement les injustices sociales qui sous-tendent le monde du détective. Le crime individuel (meurtre de gobelin) mène ainsi à la découverte d'un crime institutionnalisé (génocide). Qu'elles appartiennent ou non au genre policier, les œuvres du corpus sont toutes

⁷⁹ « L'énigme, dans un tel espace textuel abstrait, n'a dès lors pas besoin de fonctionner dans une sémiologie vraisemblable. Comme les déductions et exégèses de Humpty Dumpty sont justes et logiques dans son système de référence, dans l'abstraction référentielle que construit la narration policière, la déduction du détective ne peut qu'être exacte : elle est la seule qui corresponde à la situation fictionnelle que construit le récit. Elle suppose simplement pour fonctionner que son univers diégétique soit reconnu comme parfaitement autonome » (*Ibid.*, p.86).

⁸⁰ Hadley, Louisa. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p.59.

construites autour d'un mystère enfoui que les personnages se doivent d'élucider : c'est la base même de l'intrigue romanesque. Or, si le détective fictionnel est un avatar du romancier, comment ce dernier met-il en scène sa responsabilité envers le passé historique ? La fantasy néo-victorienne aborde le sens de ce qui s'est « réellement » passé (comme le formule Hadley) d'une façon encore plus indirecte que le roman mimétique et dans ce dernier sous-chapitre, nous essayons de reconstituer les leçons qui peuvent être tirées des « indices » surnaturels disséminés dans le texte.

1) À la lueur d'une bougie : images de voix féminines du grenier à l'usine

À mi-chemin entre magie et allégorie, les métaphores réifiées interviennent pour matérialiser et subvertir le silence imposé aux femmes, notamment en ce qui concerne Lady Pole, née Emma Wintertowne, reléguée en marge de l'autorité textuelle et du langage même par les hommes qui la traitent comme un objet :

To conceal the bargain, the fairy Gentleman places a spell on Miss Wintertowne's lips, so that when she attempts to speak about her enslavement, she instead tells gibberish fairy stories that resemble the humorous footnotes speckling Clarke's novel. Effectively, Miss Wintertowne becomes “marginalized” into the novel's subtext. These footnotes mimic the citation authority available to those with formal education and extensive libraries. However, the footnotes also brandish anecdotal evidence—a more democratically available authority of lived experience—that constantly challenges whether the “facts” of the novel are accurate or instead open to reinterpretation. As a symptom of her imprisonment, Miss Wintertowne's ramblings point to voices of protest that appear insane or irrational because they do not agree with the dominant narratives accepted as objective truth.⁸¹

Hoeim souligne le dédoublement gothique de Lady Pole entre la dame blanche qui hante les couloirs de sa maison et dont les appels au secours tombent dans l'oreille d'un sourd⁸² et la furie déchaînée qui finit par être enfermée dans un asile :

The second Lady Pole is an “outlandish” Bertha Mason, trapped in the Otherlands with enough murderous anger to make an unsuccessful attempt on Mr. Norrell's life. Lady Pole's divided consciousness and imposed silence makes concretely visible through magic the effects of male dominance, a silence in the historical record.

These two Lady Poles correspond with the split desires of modern readers—with our rage at quiet acquiescence and our rereading of silence as subversion. Indeed, when finally freed by two amateur magicians, a reunified Lady Pole speaks with the reader's voice when she

⁸¹ Hoeim, *op.cit.*

⁸² Dans le troisième épisode de l'adaptation en série de la BBC, Lady Pole déchire plusieurs de ses vêtements, dont sa robe de mariée, pour confectionner une tapisserie (destinée à Arabella) qui dépeint les enchantements auxquels elle-même et Stephen sont soumis. Le sortilège de silence est symbolisé par une rose dans sa bouche et soutenu par des efforts non-magiques de la part des hommes qui contrôlent la vie de Lady Pole : le mari de celle-ci interdit à Arabella de parler à quiconque de ce qu'elle lui dit et Mr Norrell (qui intercepte le courrier de la femme du magicien et ordonne à Childermass de détruire la tapisserie) finit par convaincre Sir Walter Pole que les visites causent plus de mal que de bien. On retrouve les accusations d'hystérie et d'imagination débordante si souvent utilisées pour décrédibiliser la parole féminine.

denounces Norrell and Strange's traffic in women and picks up her pen, assuming the authority of a feminist scholar.⁸³

La folle dans le grenier accède ainsi à l'autorité de l'écriture pour s'attaquer au pouvoir patriarcal,⁸⁴ pouvoir représenté non par l'antagoniste principal (le gentilhomme *fae*) mais les protagonistes, ces *gentlemen* magiciens dont les noms constituent le titre et dont le pouvoir magique vient des livres. La question demeure cependant : le lecteur parvient-il à prendre suffisamment de distance avec les « héros », auxquels il s'est attaché tout au long du livre, pour renverser l'ordre moral ? Entend-il réellement le silence de Lady Pole pour ce qu'il est ? Le recueil de nouvelles *The Ladies of Grace Adieu and Other Stories* opère une inversion de pouvoir entre les genres dans les trois premières nouvelles, qui sont centrées sur des protagonistes féminines. Dans « Mrs Mabb », une jeune fille sans pouvoirs parvient à résister aux illusions d'une mystérieuse fée (tirée du monologue de Mercutio dans *Romeo and Juliet*) pour libérer son bien-aimé Captain Fox des enchantements de celle-ci. « On Lickerish Hill » est une réécriture de Tom Tit Tot (version locale de Rumpelstiltskin) du point de vue de Miranda, la narratrice autodiégétique. Le dialecte de Suffolk utilisé lui donne une voix distinctive et à la fin de la nouvelle, elle prend la plume pour écrire son histoire. Enfin, « The Ladies of Grace Adieu » voit Jonathan Strange confronté aux étranges pouvoirs de trois magiciennes dans un petit village reculé. Ironiquement, ce texte représente l'origine de *Jonathan Strange and Mr Norrell*, le premier jet ayant été écrit par Clarke pour participer à un séminaire d'écriture qui lança sa carrière. À la fin de la nouvelle, Strange interroge les femmes sur la disparition de plusieurs personnages du village et elles ne répondent rien – jusqu'à ce qu'il arrive à Cassandra Parbringer, qui le réduit à son tour au silence.⁸⁵

Pourtant, on peut objecter deux choses à ces représentations de folles dans le grenier. Premièrement, la concentration sur les femmes de classes supérieures se fait au détriment des servantes, alors même que Stephen, Vinculus et Childermass apparaissent beaucoup plus lucides que leurs maîtres dans *Jonathan Strange and Mr Norrell*. Il y aurait pourtant un lien à faire entre le grenier et le sous-sol ; la marginalisation des voix de femmes du plus haut au plus bas de l'échelle sociale. Dans le roman sentimental comme dans le roman policier, les

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ « Is a pen a metaphorical penis? » (Gilbert and Gubar, *op.cit.*, p.3).

⁸⁵ « You are no match for us, for we three are quite united, while you, sir, for all your cleverness, are at war, even with yourself. If ever a time comes, when your heart and your head declare a truce, then I suggest you come back to Grace Adieu and then you may tell us what magic we may or may not do.” / It was Strange's turn to be silent » (Clarke, Susanna. « The Ladies of Grace Adieu » in *The Ladies of Grace Adieu and Other Stories*. Illust. Vess, Charles. London: Bloomsbury, 2006. p.34).

domestiques sont, par conventions littéraires, invisibles : fondus dans l'arrière-plan dans le premier genre⁸⁶ et exemptés de suspicion dans le deuxième.⁸⁷ À l'époque victorienne, ils ont d'ailleurs beaucoup de points communs avec les fantômes.⁸⁸ Deuxièmement, la folie dégénérative de Bertha Mason n'est pas une folie anglaise dans le roman original, elle est liée à ses origines étrangères (« outlandish ») et la comparaison de Hoeim entre ses deux figures de folles fait donc abstraction de la composante raciste.

Néanmoins, à défaut de domestiques, le corpus présente quelques ouvrières du XIX^e siècle. Dans *The Gates of Sleep*, Arachne tire une partie de ses revenus d'usines de poterie où les employées empoisonnées au plomb (utilisé dans l'émail) sont prostituées aux acheteurs fortunés, ce qu'Ellen, l'une des victimes, ne peut se résoudre à expliquer ouvertement aux oreilles chastes de ses auditeurs, si bien qu'un autre personnage prend la parole pour elle :

“[...] And she does makes sure that the girls is taken care of for when the shakes start. Gives us a lay-down room so we can take a bit of rest and still get the quota done. And she sees to it other ways. If you know what I mean.” She looked more than a little embarrassed, when the vicar and Marina shook their heads dumbly.

Andrew saved the girl from having to answer. “Let me handle this, Ellen.” He turned to Clifton and Marina. “I think I might have told you already, but if I haven't, well—the lead kills the girl's appetites and has an effect on the complexions. Ironically enough, their skin becomes as pale and translucent as porcelain—well, just like Ellen's is now. So, they are thin and pale, ethereal and delicate; they have to stay clean and neat because they're on show for visitors.”⁸⁹

Le lien métonymique entre l'apparence des ouvrières et le mal qui les tue réifie de façon assez poétique le regard porté sur les plus humbles par les aristocrates : ces filles sont des objets, au même titre que les poteries de luxe qu'elles produisent et elles démontrent dans leur chair que devenir une poupée au teint de porcelaine, comme peuvent le désirer certaines dames, est une condamnation à mort. Lackey porte à la connaissance du lecteur une zone d'ombre peu connue du XIX^e siècle, même si elle le fait d'une façon qui ne donne pas réellement voix au chapitre

⁸⁶ Chez Jane Austen, les domestiques ne sont mentionnés que lorsque la maîtresse de maison a à se plaindre d'eux, par exemple dans *Mansfield Park*. *The Magicians and Mrs. Quent* aborde ce cliché avec un manque de recul flagrant : alors que l'ingérence de Mrs. Lockwell dans la cuisine est montrée comme découlant de sa propre nervosité plutôt que d'un réel problème avec Mrs. Mulch, la jeune servante Cassidy est étrangement incompétente. Ivy intercepte ainsi *in extremis* un plateau de petits sandwichs où le beurre a été remplacé par des tranches de savon : on voit mal comment un telle chose pourrait arriver par inadvertance. L'incident n'aboutit à rien.

⁸⁷ D'après la règle n°11 sur les romans policiers (Van Dine, S.S. « Twenty Rules for Writing Detective Stories », *The American Magazine*. September 1928. Reproduit sur *The Thrilling Detective Site*. <<http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv288.html>>. Consulté le 10/01/2017). Notons que la convention est l'exact opposé de la réalité sociale du XIX^e siècle, où n'importe quel domestique sera suspecté avant le maître de maison, ne serait-ce que parce que la police peut espérer faire condamner le premier et non le deuxième. Évidemment, quasiment toutes les règles de Van Dine ont été brisées à un moment où un autre.

⁸⁸ Voir Kontou, Tatiana. *Spiritualism and Women's Writing: From the Fin De Siècle to the Neo-Victorian*. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2009. p.190-191.

⁸⁹ Lackey, Mercedes. *The Gates of Sleep*. New York: DAW Books, 2002. loc.4818-4820.

aux victimes : le médecin homme reformule l'anglais non standard d'Ellen (« the girls is taken care », « the shakes start », « sees to it other ways ») en vocabulaire érudit (« translucent », « ethereal »).

Mais c'est dans une nouvelle que la représentation des voix féminines opprimées nous semble la plus intéressante : « Phosphorus » de Veronica Schanoes se passe pendant la grève des ouvrières fabriquant des allumettes au phosphore blanc chez Bryant & May en 1888 et est écrite à la deuxième personne du singulier. Le narrateur s'adresse à une ouvrière anonyme qui a une grand-mère un peu sorcière d'origine irlandaise et qui est atteinte, comme nombre de ses collègues, d'ostéonécrose phosphorée du maxillaire (« phossy jaw »). Avec l'avancée de la maladie, son silence dans les dialogues devient de plus en plus prononcé mais le narrateur relaie ses émotions et pensées au discours indirect. La forme d'énonciation crée un lien privilégié entre la protagoniste et le lecteur, lequel s'identifie à la deuxième personne du singulier et donc à la souffrance des ouvrières qui n'a rien d'abstrait : « When you return home, you finally relax and remove your hat and scarf. Something small, like a pebble, falls to the floor. It's a piece of your jaw ».⁹⁰ On passe d'une comparaison anodine (« like a pebble ») à une synecdoque littéralisée et la transition abrupte, sans fioritures, est d'une brutalité glaçante. Le possessif « your » renvoie le lecteur à son propre corps et renforce son identification avec ces pionnières de l'histoire sociale. Alors que la nécrose s'attaque littéralement au visage et à la voix de l'héroïne, la dimension fantastique intervient lorsque Nan se sacrifie pour confectionner une Main de la Gloire qui accorde une sorte de sursis à sa petite-fille. L'héroïne n'a plus de pouls mais la bougie qui brûle en continu dans la Main contient ce qui lui reste de vie. Cet objet de folklore devient donc une métaphore sinistre pour la réalité sociale, explicitée par Schanoes dans la note de fin :

It's easy to forget how the people who indulged in afternoon tea rituals, admired clockwork-powered inventions, and wore shapely and beautiful corsets and bustles profited from the death and suffering of others every time they lit a candle. It's easy to forget how many of them resolutely believed in social Darwinism and in the essential inferiority of all nonwhite people (among whom they counted the Irish), among other vile things.⁹¹

Le lien entre la bougie et la phosphorescence de l'ostéonécrose maxillaire montre l'emploi du merveilleux et des métaphores pour mettre en lumière des zones d'ombres du passé et la

⁹⁰ Schanoes, Veronica. « Phosphorus ». Datlow and Windling (eds.), *op.cit.*, p.210.

⁹¹ *Ibid.*, p.223.

narration à la deuxième personne s'avère un dispositif efficace pour transformer l'empathie du lecteur en conscience sociale au lieu de plonger dans le pathétique, comme le fait Lackey.

L'utilisation de la bougie comme objet magique nous semble particulièrement fertile dans notre corpus, sachant que l'image de l'héroïne gothique explorant le château à la lueur d'un bougeoir est un cliché bien ancré mais aussi que les rituels d'invocation de Norrell et Strange sont lancés par une bougie qui s'éteint⁹² symbole universel du temps qui passe et de la mort.⁹³ Enquêter sur l'exploitation des plus vulnérables dans la société victorienne à la lueur d'une bougie...on revient à la part sombre, chthonienne, mystérieuse du policier héritée du gothique. Cette interrogation cachée du XIX^e siècle porte néanmoins notre attention sur la perspective et des dispositifs narratifs choisis : avec aussi peu d'œuvres qui donnent directement la parole aux oubliés de l'histoire, la dénonciation des atrocités est-elle traitée à sa juste valeur ou constitue-t-elle un frisson parmi les autres ?

2) Dialogue romanesque : questions rhétoriques ou polyphonie ?

Dans la plupart des romans de notre corpus, le narrateur se tient en retrait, si bien que ce sont des personnages qui servent de porte-parole à l'auteur(e), souvent de façon flagrante. La colère (justifiée) de Tasherit Sekhmet envers Percy se trouve associée à des génocides bien réels⁹⁴ (et probablement peu connus du grand public) et exprimée avec une véhémence qui rompt avec le ton léger des aventures :

“Muttonhead! It's what the British Empire does. You couldn't possibly think your expansion a glorious, enlightening, civilising force? All those books and you never once realized that is the song all conquerors sing?”

Primrose was moved to speak. “Now, now, I wouldn't take it so far.”

Tasherit, colour high, eyes fairly shooting sparks of disgust, turned on her. “Wouldn't you? And how might the Tasmanians feel about that? Wait, we will never know, will we? There

⁹² « The last element of a successful summoning spell is temporal. The magician must somehow convey to the summoned person *when* he is meant to appear, otherwise (as Strange once observed) the summoned person might appear at any time and feel he had fulfilled his obligations. A candle stub is a very convenient device: the magician instructs the person summoned to appear when the flame goes out » (Clarke, *Jonathan Strange and Mr Norrell*, *op.cit.*, p.960, note de bas de page ; italiques originales).

⁹³ On peut faire un parallèle avec l'analyse du verre proposée par Isobel Armstrong : « To look through glass in the mid-nineteenth century was most likely to look through and by means of the breath of an unknown artisan [...] Held up to the light a piece of common nineteenth-century window glass will display small blemishes, blisters, almost invisible striae, spectral undulations that are the mark of bodily labour and a brief expectation of life » (Armstrong, Isobel. *Victorian Glassworlds*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p.5).

⁹⁴ Katie Nepveu fait très justement remarquer à propos de *Temeraire* : « Generally, the series has been pretty good at having dragon rights run alongside human rights, not substituting for them or displacing them—a common problem when SF uses mythical creatures as metaphors for real-world marginalized groups, therefore *replacing* them » (Nepveu, Katie. « The *Temeraire* Reread: *Blood of Tyrants* ». *Tor.com*. 8 June 2016. <<http://www.tor.com/2016/06/08/the-temeraire-reread-blood-of-tyrants/>>. Consulté le 04/08/2016 ; italiques originales).

aren't any of them *left*. Or the rubber-workers of the Putumayo? And both are peoples classified by your government as *human*. Without any protection at all, my people are animals.”⁹⁵

On note le rythme ternaire utilisé pour souligner l'ironie (« glorious, enlightening, civilising force ») mais surtout l'abondance de questions rhétoriques et de *question tags*, deux formes interrogatives qui présupposent plus qu'elles n'appellent une réponse et constituent des procédés rhétoriques. Le « dialogue » romanesque sert à démontrer que les héros anglais n'ont jamais remis en question les préceptes de leur société et que cette ignorance, surtout quand elle passe pour de l'érudition (« *all those books and you never once realized* »), est dangereuse. Tasherit reprend le modal « would » utilisé par Primrose dans son interjection timide de façon sarcastique puis passe à la répétition de « will », avant d'en arriver au verbe « to be » sans aucun modal : on passe de l'abstraction à la réalité. Le lecteur ne doute pas un instant de qui, entre Tasherit et Percy, a l'ascendant moral et voir une femme de couleur *queer* remettre à sa place un intellectuel caucasien arrogant n'est pas anodin. Néanmoins, le fait que ce soit Percy et non Rue qui soit attaqué sur ses privilèges a également son importance : même si *Imprudence* est de loin le roman du *Parasolverse* qui prend le plus de distance avec la pensée impérialiste anglaise, sa dimension postcoloniale reste limitée.

Le choix de Richard Burton comme héros de la série de Hodder est aussi fertile que problématique. À première vue, le statut marginal du personnage historique (doté par ses voyages d'une largeur d'esprit étrangère à sa classe sociale en matière de race, religion, sexualité et colonialisme) rend son homologue fictionnel idéalement qualifié pour critiquer la société victorienne mais son rôle d'agent du roi le constitue en défenseur de Londres et de l'Empire contre des attaques extérieures. Dans les deux premiers tomes, il se montre sensible à la souffrance des opprimés et glisse régulièrement des piques sur les classes supérieures dans les dialogues mais semble emporté par un élan patriotique, trop pris dans la toile des mystères temporels pour remettre en question le bien-fondé de sa mission. Le tome 3 rompt avec ce motif ; le protagoniste se montre de plus en plus véhément dans sa critique de l'Empire :

“And if I do, sir, and if we make Africa a part of the British Empire, then what of the inhabitants? What of the Africans?”

The prime minister—returning Burton's gaze steadily and without blinking—replied: “They will be accorded the rights granted to all British subjects.”

There was a moment of silence, broken only by Gregory Hare clearing his throat slightly, then Burton said: “You refer to the same rights enjoyed by those undernourished Britishers who toil in our factories and inhabit our slums? The same given to those who beg on our streets corners and doorsteps? The same extended to servant girls abused and impregnated by their employers

⁹⁵ Carriger, *Imprudence*, *op.cit.*, loc.3130-3133 ; italiques originales.

then thrown onto the streets where their only means of survival is prostitution? Is this the marvelous civilisation that you, the great imperialist, have to offer Africa?”

Palmerston shot to his feet and yelled: “Shut the hell up, Burton! Am I to endure your insolence every time we meet? I’ll not tolerate it! You have your orders!”⁹⁶

Le terme argotique insultant « Britisher » est utilisé par Burton pour montrer le mépris que les classes supérieures témoignent à la majorité de leurs compatriotes et la triple répétition de « the same rights », chaque fois plus ironique, révèle la réalité sordide qui se cache sous cette égalité de droits. Les individus remplissent le rôle grammatical d’un complément d’objet indirect (« enjoyed by [...] given to [...] extended to ») et les participes passés « abused and impregnated » renforcent l’objectification dans la troisième occurrence. Clairement, Palmerston ne veut et ne peut pas entendre ce que lui dit son interlocuteur : le destinataire du message, grâce à la double énonciation, est le lecteur, rappelé à un état de fait trop souvent idéalisé par le steampunk en tant que genre. La Grande-Bretagne, comme le dit Disraeli, est constituée de deux nations et l’univers fantasque fait de boulons reluisants et de vapeur est surtout accessible à l’une d’entre elles. Néanmoins, même si Burton est à la limite de l’insubordination, il prononce ce réquisitoire depuis une position d’autorité, une position de privilégié, qu’Isabel Arundell finit par lui renvoyer au visage :

“How often have you railed against the constrictions and the restraints of the Society you now endorse? How often have you purposely provoked outrage and challenged social proprieties at dinner tables with your shocking anecdotes? How often have you styled yourself the outsider, the man who doesn’t fit in, the noble savage in civilised clothing? [...] They call you Ruffian Dick. I call you Poseur Dick!”

“Oh stop it, and tell me why you’ve settled upon this extraordinary lifestyle.”

“Because I’m a woman. [...] What I mean to say,” Isabel continued, “is that I require something the Empire is not willing to give to a woman.”

“You mean liberty?”

“And equality. I am not one to be laced up and condemned to the parlour to while away my days crocheting antimacassars. Why should I allow my behaviour to be dictated by the protocols of a society in which I’m granted neither a voice nor representation?”⁹⁷

À nouveau, trois questions rhétoriques avec anaphore (« How often have you » suivi d’un participe passé) servent à déconstruire une idéologie déguisée et la répétition formelle révèle une habitude, une posture fréquente, comme hypocrite. Burton peut jouer au marginal, se déguiser en étranger (« style yourself ») précisément parce qu’il est un homme blanc issu des classes supérieures et que ce qui, pour une femme, serait scandaleux, est simplement

⁹⁶ Hodder, Mark. *Expedition to the Mountains of the Moon*. Snowbooks, 2012. loc.1670-1677.

⁹⁷ *Ibid.*, loc.2925-2939.

excentrique de sa part. Isabel utilise le champ lexical de la mise en scène pour dénoncer la rigidité des rôles sociaux. Cette confrontation, comme plusieurs autres dans le roman,⁹⁸ laisse les femmes maîtresses du champ de bataille verbal mais si le lecteur du XXI^e siècle n'a à nouveau aucun doute sur lequel des interlocuteurs a raison, la diégèse ne semble pas aussi sûre. Alors que l'uchronie mise en route par Spring-Heeled Jack propulse Isabel Arundell à l'opposé de son destin historique (Al-Manat, chef légendaire d'une bande de guerrières redoutables), la « restauration » du cours temporel effectuée par Burton à la fin de *Expedition to the Mountains of the Moon* la fait revenir à son rôle de fiancée dans le tome suivant et mourir presque aussitôt, victime d'un vampire. Burton, rendu systématiquement étranger à lui-même par ses voyages dans l'espace puis dans le temps, semble néanmoins incapable de se libérer des préjugés victoriens sur la place des femmes et ce n'est sans doute pas une coïncidence si Hodder a si peu de personnages féminins et autant de difficultés à les laisser sortir des lieux communs... Par bien des aspects, Burton *est* le porte-parole de l'auteur et cet ascendant déforme la polyphonie apparente.⁹⁹ Les questions rhétoriques d'Isabel sur la misogynie internalisée par les femmes sont toujours pertinentes de nos jours et pourtant, on peut s'interroger sur le pouvoir du dialogisme dans un genre littéraire qui reste encore très déterminé par les stéréotypes genrés. Entre didactisme et empathie, la double énonciation dans des dialogues romanesques néo-victoriens peut aussi bien pousser le lecteur à remettre en question les rapports de pouvoir à l'œuvre dans le contexte de réception que le conforter dans une position de supériorité morale vis-à-vis du passé obscurantiste.

En somme, si le roman est une forme de témoignage, le jeu détectionnel balisé pour le lecteur dans les mystères et les crimes de l'Histoire est forcément biaisé, déformé par la téléologie de la fiction, ce qui complique le devoir de mémoire vis-à-vis des victimes du passé, *a fortiori* en fantasy néo-victorienne. Pour terminer ce sous-chapitre, nous allons donc aborder la relation historiographique établie entre les guerres du XIX^e siècle et les guerres du XX^e siècle

⁹⁸ « Trounce stepped forward and spoke in a low, gruff voice: “Am I supposed to run off and leave women to fight?” / Isabella Mayson whirled around to face him: “Sir! The fact that I wrote a book about cookery and household management doesn't mean I'm incapable of putting a bullet through a man's head! [...] I fought by your side at Dut'humi. Was I any less effective than you? Did I scream? Did I faint? Did I start knitting a shawl?” / “No, of course not! You're as brave as they come. But—” / “No buts! No medieval nonsense about honour and chivalry! There isn't time for such indulgence [...]!» (*Ibid.*, loc.5090-5093).

⁹⁹ « Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original » (Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op.cit.*, p.33).

dans certains romans du corpus, tout en sachant que ces problématiques dépassent largement ce chapitre et notre sujet d'étude.

3) Crimes de guerre : l'Histoire entre nécessité et contingence

The future influences the present just as much as the past. —Friedrich Nietzsche

(Mark Hodder, *Expedition to the Mountains of the Moon*)

Dans *The Face of A Stranger*, l'expérience de première main qu'Hester Latterly a eu des horreurs de la guerre de Crimée en tant qu'infirmière est directement liée à l'enquête centrale, puisque la façon dont le major Joscelin Grey utilise son statut de vétéran pour soutirer de l'argent aux familles de soldats tombés au champ de bataille est directement responsable de sa mort. L'arrière-plan historique s'inscrit dans la réflexion sur les rapports de classes victoriens menée par Perry et l'absence généralisée de la Crimée dans notre corpus nous a d'autant plus surprise. Seul Jasper Fforde s'y intéresse et en fait le conflit le plus long de l'Histoire dans son uchronie, mué en une sorte de guerre froide dans les années 1980 de *The Eyre Affair*. Thursday, qui a perdu son frère Anton et tout son bellicisme dans une version anachronique de la charge de la brigade légère,¹⁰⁰ affirme :

I had wanted the war finished almost as soon as I got out there. It didn't fit into my idea of what a *just* war should be. Pushing Nazis out of Europe had been *just*. The fight over the Crimean Peninsula was nothing but xenophobic pride and misguided patriotism.¹⁰¹

L'illustration de la loi de Godwin¹⁰² s'inscrit dans le processus de déplacement analysé dans le chapitre 3, en l'occurrence le transfert de culpabilité de l'impérialisme victorien sur d'autres empires destructeurs. La victoire contre Hitler permet aux Britanniques de retrouver le camp des gendarmes du monde, qu'ils dominaient au lendemain des guerres napoléoniennes. Quitte à mener une guerre coûteuse à l'étranger, autant choisir une guerre qui donne un ascendant moral, une guerre « juste », comme l'explique Thursday. L'alliance des Britanniques à un Empire Ottoman défaillant par crainte de l'expansionnisme russe manque tout simplement de panache. La guerre de Crimée s'inscrit dans le Grand Jeu¹⁰³ qui oppose le Royaume-Uni et la Russie en Asie de 1807 à 1907, se répercute sur la moitié du globe et laisse presque immédiatement la place à la Grand Guerre. Le déclin de la *Pax Britannica* est ainsi encadré par

¹⁰⁰ Charge de cavalerie désastreuse dirigée par Lord Cardigan le 25 octobre 1894, sujet d'un poème célèbre de Tennyson resté dans l'histoire comme un symbole de l'absurdité de la guerre.

¹⁰¹ Fforde, *The Eyre Affair*, op.cit., p.79 ; italiques ajoutées.

¹⁰² Règle empirique tirée d'un énoncé formulé en 1990 par Mike Godwin à propos du réseau Usenet et popularisé sur Internet, selon laquelle plus une conversation en ligne dure longtemps, plus la probabilité qu'un des interlocuteurs fasse une comparaison avec Adolf Hitler et les nazis est élevée.

¹⁰³ « The Great Game », expression popularisée par Rudyard Kipling dans *Kim* (1901).

deux guerres injust(ifiabl)es et nous touchons à la limite temporelle que nous avons tracée pour le néo-victorien dans le premier chapitre : 1914. Dans son roman monumental *Against the Day* (2006), Thomas Pynchon présente la perte d'innocence que constitue la Première Guerre mondiale de façon poignante à travers les yeux de son équipe de jeunes aventuriers en dirigeable, tout droit sortis de la trilogie *A Nomad of the Time Streams* (1971-1981) de Michael Moorcock et qui découvrent la réalité des tranchées vue du ciel.¹⁰⁴ Indépendamment des conditions réelles pour les guerres et des raisons historiques derrière ces conflits, la Seconde Guerre mondiale conserve une image de guerre « juste », alors que la Grande Guerre est synonyme d'une génération sacrifiée.

Mark Hodder relie la fin de l'innocence à des questions postcoloniales dans *Expedition to the Mountains of the Moon*, lorsque Burton découvre avec horreur l'Afrique en champ de bataille dévasté et s'exclame : « Bismillah! What are you people doing? You've created Hell from an Eden! »¹⁰⁵ Les efforts tragiques de Palmerston pour empêcher la Grande Guerre prédite par Comtesse Sabina (et qui ne font que l'avancer) ne sont ni les premiers, ni les derniers de la série.¹⁰⁶ Néanmoins, le tome 3 est celui qui met en scène la fragmentation du temps et du sens temporel de la façon la plus flagrante. Au sein de la diégèse non-chronologique, les multiples voyages dans le temps effectués par Burton affectent sa mémoire, si bien que le protagoniste et le lecteur travaillent de concert pour reconstituer son identité et son but d'après des bribes de récits et de paroles. L'effet est à la fois kaléidoscopique et palindromique : le récit dans le « présent » et les différents flashbacks des Burton futurs se rejoignent vers la fin du roman (en nombre de pages) qui en est aussi le centre (en termes de chronologie), si bien que la diégèse s'ouvre et se ferme sur le crime originel d'Edward Oxford, devenu un palimpseste illisible auquel Burton tente néanmoins d'ajouter une ultime réécriture pour effacer les dégâts causés

¹⁰⁴ « “Trenches,” Miles said, as if it were a foreign technical term [...]. “Those poor innocents,” he exclaimed in a stricken whisper, as if some blindness had abruptly healed itself, allowing him at last to see the horror transpiring on the ground. “Back at the beginning of this [...] they must have been boys, so much like us [...]. They knew they were standing before a great chasm none could see the bottom of. But they launched themselves into it anyway. Cheering and laughing. It was their own grand ‘Adventure.’ They were juvenile heroes of a World-Narrative—unreflective and free, they went on hurling themselves into those depths by tens of thousands until one day they awoke, those who were still alive, and instead of finding themselves posed nobly against some dramatic moral geography, they were down cringing in a mud trench swarming with rats and smelling of shit and death.” » (Pynchon, Thomas. *Against the Day*. Toronto: Penguin Books, 2007. p.1022-1024).

¹⁰⁵ Hodder, *Expedition to the Mountains of the Moon*, *op.cit.*, loc.1701.

¹⁰⁶ Dans *The Curious Case of the Clockwork Man*, Burton tue l'esprit de Raspoutine, venu du futur pour posséder une femme médium et faire triompher une alliance russo-allemande dans une Première Guerre mondiale anticipée, suite à laquelle Nietzsche aurait entamé un règne totalitaire sous le nom de « The Devil's Dictator ». À partir du tome 4, les efforts britanniques se concentrent non sur le fait de vaincre l'Allemagne avant la guerre mais d'en faire un allié.

au cours de l'Histoire. Le roman commence et finit à l'origine et l'intrigue tourne autour de la recherche de la source du Nil, une dernière expédition aux montagnes de la Lune au cours de laquelle l'Éden africain est également une jungle infernale. Cette quête de l'origine perdue qui induit une circularité obsessionnelle nous empêche d'expliquer plus clairement l'effet produit lors de la lecture – l'épiphanie de Burton naît de bribes de conversations disséminées depuis le début du premier tome, qui forment brusquement une phrase cohérente,¹⁰⁷ la clé de l'énigme, laquelle ne peut être réellement satisfaisante intellectuellement que si le lecteur a lu toute la série.

Tous les indices font signe vers la Première Guerre mondiale,¹⁰⁸ au point que la signification de cet excès de sens nous échappe. Est-elle nécessaire ? Les efforts des différents premiers ministres pour l'éviter en agissant sur les causes ne font que l'avancer dans le temps et/ou la décaler dans l'espace et Burton met constamment en garde contre l'ingérence des connaissances futures sur le passé. Cependant, lorsqu'il répète lui-même les erreurs du passé et provoque l'assassinat de Victoria à la fin du tome 3 en cherchant à effacer cette blessure faite à l'Histoire, il crée accidentellement le seul cours de l'Histoire où les deux guerres mondiales du XX^e siècle n'auront pas lieu.¹⁰⁹ La phrase de Nietzsche que nous avons placée en épigraphe de cette sous-partie est aussi l'épigraphe du roman : il est impossible de considérer le présent et le passé indépendamment de l'avenir. N'est-ce pas là la situation du romancier néo-victorien, extrayant *a posteriori* un sens fictionnel caché de la réalité historique ? La série romanesque d'Hodder met en scène le paradoxe du chat de Schrödinger : notre observation modifie la réalité. Mais il pousse l'exploration des paradoxes temporels tellement loin que cet écheveau de voyages dans le temps « réels » et métaphoriques devient presque impossible à interpréter –

¹⁰⁷ « His mind drifted. He saw formless light and colour; heard water and snatches of conversation [...] “—Don't step back! They'll think that we're retiring!—” [...] / “—The source!—” / “—Needs pruning, hard against the stem—” / “—How can I reverse the damage?—” / “—You'll find a way—” / “—Is there shooting to be done?—” / “—I rather suppose there is!—” / “—Pull the trigger!—” / “—The source!—” [...] He cried out: “Step back! The source needs pruning, hard against the stem! Pull the trigger!” / And all of a sudden, he knew exactly what had to be done » (*Ibid.*, loc.7097-7124 ; italiques originales).

¹⁰⁸ Le conflit décalé dans le temps commence et finit dans une cité africaine avec un nom double (Mzizima/Dar el Salaam, Taborah/Kazeh) et Swinburne, transformé en plante dans l'un des futurs possibles, laisse des fleurs de pavot comme aide-mémoire pour guider les différents Burton amnésiques, cette même fleur devenue un symbole de commémoration de la Première Guerre mondiale.

¹⁰⁹ Pour être plus précis, il crée le cours de l'Histoire dont les chrononautes partiront combattre la conscience d'Oxford dans le futur dans le tome 5 : « The war will come in this and in every other history but my own. It will devastate two generations of men, lay Europe flat, and extend across the entire globe. The consequence of it will reach so far forward in time that the very evolution of the human race, the rapture, will be badly delayed. However, where we are now going, you three gentlemen – together with a faithful band of followers among whom this crew is counted – have created conditions through which the great disaster will be averted » (Hodder, Mark. *The Rise of the Automated Aristocrats*. London: Del Rey, 2015. loc.1643-1646).

à moins de revenir à une vision hégélienne de l'Histoire comme progrès, d'autant plus nécessaire que la distinction entre cause et conséquence, origine et fin, se brouille. Le serpent se mord la queue mais le temps a un sens ou du moins un rythme ; nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

Dans son introduction à *History and Cultural Memory*, Mitchell explique le concept de « memory texts » de la façon suivante :

[W]hile Frederick Holmes suggests that 'the historical novel emphasizes the efficacy of the imagination in providing us with provisional structures with which to make sense of the past' [...], I argue that, in many ways, these fictions are less concerned with *making sense* of the Victorian past than with offering it as a cultural memory, to be remembered, and imaginatively re-created, not revised or understood.¹¹⁰

Notre corpus ne constituerait donc pas des textes de mémoire, dans la mesure où l'incarnation du passé dans les métaphores réifiées (sortilèges de mutisme, doubles spectraux, bougies maudites) ne suffit pas. Le besoin de donner, créer du sens est un impératif à la fois de la fantasy et du genre policier et tend à circonscrire plutôt qu'à ouvrir les interprétations. Pour revenir aux éléments d'analyse proposés en introduction de ce chapitre, la réponse mythique semble prévaloir sur l'interrogation spéculative. La question n'est pas close pour autant : il conviendra d'aborder en profondeur les mécanismes de l'uchronie dans le chapitre suivant et nous avons déjà vu comment le retour cyclique du passé, la quête vaine d'une origine perdue (paradis ou scène de crime originelle) constitue le récit autour d'un vide, d'une absence insoluble. Nous revenons donc à nouveau au pouvoir subversif du gothique, qui perturbe et déforme la quête épistémologique alors même que les « squelettes » passés en revue dans ce dernier sous-chapitre ne sont pas encore les « vrais » fantômes dont nous traiterons au chapitre 8. Le désir de sens et d'ordre véhiculé par la structure du roman policier domine clairement notre corpus mais la solution formulée ostensiblement par la diégèse et/ou le détective fictionnel relève aussi, comme le souligne Mellier, de l'illusion, de la merveille, du tour de passe-passe... Force est de constater à nouveau la porosité des catégories de l'imaginaire que nous nous efforçons pourtant de distinguer : la fantasy néo-victorienne, à la croisée des genres et des époques, constitue un laboratoire fictionnel où auteurs et lecteurs peuvent explorer la magie de la science et de l'Histoire et extrapoler des mondes possibles.

¹¹⁰ Mitchell, *op.cit.*, p.7 ; italiques originales.

CHAPITRE 6 : Expérimenter – Laboratoires de la fiction

Ce sixième chapitre revient plus spécifiquement sur le travail de définition : à la lumière des développements et théories qui ont approfondi notre point de vue entre-temps, nous réexaminons les définitions initiales de la fantasy, de la science-fiction et du steampunk pour achever (provisoirement) le décodage de leurs marqueurs génériques. Nous continuons aussi à explorer les frontières de notre sujet mais en glissant de plus en plus d'un plan spatial à un plan temporel. Les expériences de pensée uchroniques constituent le prolongement naturel du travail détectif dès lors que la science-fiction entre en jeu : si, selon le principe de la physique quantique, la mesure perturbe le système et détermine les conclusions, nous avons d'autant plus intérêt à perturber volontairement le système pour mieux observer la prolifération des possibles. La fiction devient alors un terrain d'expérimentation pour tenter de donner un sens à l'Histoire et de réfléchir aux implications de cette quête herméneutique. Le questionnement postmoderniste sur la relation entre Histoire et fiction et sur la place de la métafiction historiographique entre également en jeu.

Dans cet esprit « scientifique », ce chapitre donne l'occasion de formuler des théories et de proposer des réponses à certaines questions récurrentes. La loupe du détective se mue en lentille de microscope. Et que devient la fantasy au milieu des royaumes de la raison ? Nous avons déjà amplement nuancé l'idée que le merveilleux est à l'opposé de la science et même l'hypothèse que la fantasy serait par nature « anhistorique » d'après Gérard Klein. Le chapitre 3 a établi qu'elle tend à mythifier les périodes et figures historiques et que cette tendance peut être néo-conservatrice, en particulier sur des questions impérialistes. Mais il importe justement de voir si, à l'inverse, le retour en arrière récurrent de la fantasy peut contourner, détourner l'adéquation entre la fin du long XIX^e siècle et la fin de la confiance dans le progrès historique, technologique et scientifique.

I – Science et fiction : de la magie avec des boulons ?

« La science-fiction, c'est la *fantasy* avec des boulons » :¹ le titre de ce sous-chapitre fait référence à cette célèbre phrase de Terry Pratchett parce que nous revenons une nouvelle

¹ « Remarquons d'abord que le choc de l'extraordinaire est commun à la science-fiction et à la fantasy (et plus généralement à tous les genres faisant usage de l'effet du merveilleux). La restauration du vraisemblable et l'adaptation du système du monde au fait nouveau sont plus nettement caractéristiques de la SF seule (“la science-fiction, c'est la *fantasy* avec des boulons”, dit plus simplement Terry Pratchett) » (Goimard, Jacques. *Critique de la science-fiction*. Paris : Pocket, 2002. p.70-71).

fois sur la relation entre fantasy et science-fiction. Où se trouve la limite entre les deux et pourquoi est-elle importante ? Dans l'absolu, la distinction et la hiérarchie (ou l'absence des deux) entre fantasy et science-fiction reste un choix subjectif mais l'une comme l'autre nous semblent en revanche indispensables pour réellement comprendre les poétiques du steampunk que nous explorons dans le deuxième sous-chapitre.

1) *Hard Magic* :² définitions auto-théoriques de la science-fiction

En retraçant l'histoire critique de la science-fiction, Serge Lehman souligne l'écart entre, d'une part, la théorisation mise en avant pendant l'âge d'or par Gernsbach et Campbell, laquelle pose les questions génériques en termes mathématiques³ et d'autre part, l'approche instinctive des fans de la première heure qui ressort dans les titres des *pulps* : *Amazing Stories*, *Astounding Stories*, *Marvel Science Stories*...⁴ Sa propre définition de la science-fiction est une variation sur le *sense of wonder*, un des éléments les plus consensuels dans les histoires critiques du genre. Nous soulignons donc à notre tour le paradoxe apparent d'un genre qui revendique à la fois la rigueur scientifique et le sentiment d'émerveillement : raison et émotions, intellect et affect. Comme nombre d'historiens de la SF, Lehman adopte une définition inclusive, qui dépasse largement le « label », l'étiquette des récits avec extraterrestres et vaisseaux spatiaux : pour lui, les littératures de l'imaginaire sont appelées « science-fiction » parce que sa première rencontre avec l'émerveillement s'est produit dans le merveilleux scientifique. Ce parti pris critique est très répandu. Pour notre part, nous utilisons une définition plus étroite et historique : la science-fiction en tant que genre littéraire spécifique n'existe pas avant que la science du XIX^e siècle ne soit suffisamment avancée pour que des auteurs comme Mary Shelley puissent s'en inspirer pour inventer des fictions où les hommes repoussent les frontières du possible. Ce faisant, elle s'inscrit dans une pulsion de l'imagination bien plus ancienne, que l'on peut effectivement faire remonter aux premiers récits mythiques de l'humanité – mais c'est le genre littéraire spécifique et ses conditions d'émergence historiques qui nous intéressent. Notre but est d'avoir des définitions suffisamment claires pour ne pas traiter les littératures de l'imaginaire comme une masse uniforme (ce qu'elles ne sont pas, malgré leurs nombreuses hybridations) tout en restant sensible aux ouvertures de la lecture. Besson rappelle « [qu']il est

² Roman de 2012 de Larry Correia, jeu de mots sur « hard/soft science » (sciences dures/sciences humaines).

³ « Gernsbach fait une réponse géniale : “Mon opinion est qu'un récit de scientfiction doit comporter 75% de littérature et 25% de science.” Telle fut, à partir de cet échange, la forme du débat : la science-fiction, c'est de la fiction avec quelque chose en plus : de la science, ou un dérivé de la science et le travail critique consiste à mesurer les rapports respectifs de ces deux éléments. On peut l'exprimer sous une forme encore plus concise : SF = f + x » (Lehman, *op.cit.*, 7:55-8:17).

⁴ *Ibid.*, 10:28-10:42.

tout à fait possible de lire de la science-fiction comme on lirait de la fantasy » et la réciproque paraît également légitime.⁵ Mais est-il possible de faire les deux à la fois, d'avoir à la fois une lecture confiante et une lecture méfiante, d'après la dichotomie établie dans le chapitre 5 ?

Les lecteurs, éditeurs et auteurs emploient leurs propres étiquettes ; ce n'est pas le rôle du chercheur en littérature de faire l'arbitre mais il ne s'interroge pas non plus sur les catégories pour son simple plaisir. Nous maintenons que l'opposition entre fantasy et science-fiction a un sens poétique et si la frontière ne se situe pas dans le bestiaire ou le cadre, tous deux sujets aux fluctuations du marché et de l'imagination, nous entendons néanmoins passer par une avenue plus concrète pour aborder les modalités de la lecture : la distinction factuelle entre science et magie. Dans notre corpus, Gail Carriger semble être l'auteure la plus ouverte d'esprit par rapport à la définition de son œuvre littéraire, encline à inventer ses propres étiquettes tout comme à reprendre celles que lui a appliquées la critique, et soulignant avec humour les différents mélanges qui constituent son style et son univers.⁶ Toutefois, lorsqu'on lui demande ce qui distingue ses romans du reste des littératures de l'imaginaire traitant de vampires et loups-garous, sa réponse est surprenante :

There's no magic. None at all. Instead, Victorian scientists are struggling to understand vampires, werewolves, and ghosts using the scientific standards of the day. This results in steampunk gadgets and crazy theories centered on the existence of the soul.⁷

Du surnaturel sans magie ? Certes, les séries du *Parasolverse* n'ont pas de baguettes ni de sorts, mais comment désigner alors les pouvoirs inhérents aux vampires, loups-garous et fantômes ?

Pour nuancer la distinction de Périer entre « la “logique d'appareil” de la SF, où la merveille est enseignable, maîtrisable et reproductible [et la] “logique de transcendance” de la fantasy, où la merveille relève du don, du sacré », Besson évoque les « exemples [...] où la magie se voit traitée, dans le cadre de l'univers fictionnel, à l'égal d'une science, faisant à tout le moins l'objet d'un savoir constitué [...] ». ⁸ Néanmoins, si les formes de la magie nécessitent un enseignement pour être développées, son existence est, elle, un don inexplicable : nul ne sait, dans l'univers de Rowling, pourquoi des sorciers naissent dans des familles de Moldus, ou des

⁵ Voir l'anecdote de Delany citée en note de bas de page dans le chapitre 2, I, 1 : s'il est possible de lire Jane Austen comme la science-fiction, nous ne voyons pas pourquoi la logique rigoureuse de *The Lord of the Rings* échapperait à un traitement semblable. La systématisation des règles du monde de Tolkien dans les jeux de rôle tend d'ailleurs à le démontrer.

⁶ [Voir Annexe 7] : cette image, tirée de l'entretien cité à la note suivante, est une case de l'adaptation en manga de Rem dont les dialogues ont été changés.

⁷ Carriger, Gail. « Never Ending Interview ». *Gail Carriger*. <http://gailcarriger.com/about/never-ending-interview/#Gail_on_Writing_Business>. Consulté le 11/12/2016.

⁸ Besson, *La fantasy, op.cit.*, p.42-43.

Cracmols dans des familles de sorciers. Dans *Harry Potter* et *The Parasol Protectorate*, la magie est certainement systématisée, soumise à une logique d'appareil : c'est même une des spécificités du traitement du merveilleux en fantasy.⁹ Mais il y a une distinction à établir entre le discours scientifique au sein du roman et l'extrapolation d'un savoir scientifique pour construire un récit : la science-fiction est une fiction tirée de la science, non une magie/fiction formulée en termes scientifiques. Le sens de la conversion est important. Carriger se livre à une expérience de pensée rigoureuse : confrontés au mystère des morts-vivants, les scientifiques du XIX^e siècle ne peuvent pas s'empêcher de théoriser, d'expliquer cette aberration, ce qui produit un système centré sur l'idée que l'âme est en quelque sorte une matière quantifiable – extrapolation intelligente sur l'importance du spiritisme victorien, sur lequel nous reviendrons dans le chapitre 8. La différence entre vivants, mort-vivants et sans-âmes résulterait de la nature des liens de la *pneuma* (fixes, flexibles ou absents) aux particules d'éther en fonction de l'absence ou de la présence d'éther « intérieur ». Pourtant, les personnages ont beau gloser le mystère surnaturel avec un discours xéno-scientifique, ils ne peuvent pas en *faire* une science : les tentatives du Club Hypocras pour « fabriquer » artificiellement des vampires et loups-garous par transfusion et électrochocs sont non seulement vouées à l'échec mais répréhensibles sur un plan moral.¹⁰

S'il est possible de gloser, aborder, considérer, structurer la magie comme une science, il n'est en revanche pas possible de l'exploiter de façon industrielle. Cette hypothèse de travail que nous utilisons a été formulée de façon limpide par l'auteur Ted Chiang :

Roughly speaking, if you can mass-produce it, it's science, and if you can't, it's magic. As an example, suppose someone says she can transform lead into gold. If we can use her technique to build factories that turn lead into gold by the ton, then she's made an incredible scientific discovery. If on the other hand it's something that only she can do, and only under special conditions, then she's a magician. And I don't mean that she's a charlatan; she might actually be able to transform lead into gold. But scientific phenomena are reproducible by other

⁹ « 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 manière dont est susceptible de fonctionner, concrètement, la magie, faisant en outre partie des points délaissés par Tolkien et donc ouverts à l'enrichissement par ses successeurs, va faire l'objet d'une émulation de la part des auteurs et d'une attention toute particulière du lectorat spécialisé. 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 efficacité narrative ?) et à l'imaginaire de la science (d'où vient l'énergie ? quelles ont les conséquences des modifications apportées à la matière ?) » (*Ibid.*, p.167 ; italiques originales).

¹⁰ Les Templiers, à l'autre bout du spectre fanatique, traitent les préternaturels comme des sujets de laboratoire dans l'espoir d'en faire une arme contre le surnaturel et montrent un mélange intrigant de méthode scientifique et foi. Toutefois, l'approche clinique ne peut pas aller au-delà de la préservation des cadavres de surnaturels – eux non plus ne peuvent pas en « fabriquer » par des voies autres que naturelles, d'où le programme de « reproduction » dont provient Alessandro Tarabotti.

investigators; they aren't dependent on a specific person. [...] To go on at slightly greater length, the reason magic can't be mass-produced is that it usually relies on some subjective quality of the practitioner: her intense concentration, her spiritual purity, something that can't be substituted with another person or with a machine. Magic is, in a sense, evidence that the universe knows you're a person. When people say that the scientific worldview implies a cold, impersonal universe, this is what they're talking about. Magic is when the universe responds to you in a personal way.¹¹

La dimension personnelle semble effectivement essentielle pour comprendre le rôle de la magie comme force supérieure, transcendante : elle n'est pas obligatoirement bonne ou morale en soi mais même la magie noire utilisée par Strange pour ressusciter les Napolitains est circonscrite. La transgression contre l'ordre naturel que constitue la nécromancie est limitée à un homme et un moment, alors que les évocations des avancées de la science dans les littératures de l'imaginaire néo-victoriennes semblent toujours opérer dans l'ombre des horreurs du XX^e siècle telles que les théories eugénistes des Nazis ou la bombe atomique. Le steampunk, qui cherche à exorciser cet horizon menaçant avec une pseudo-science volontiers ridicule, n'en est que plus imprégné. La magie a une essence propre qui dépasse l'humain et limite les dégâts qu'elle peut causer, là où la science, dans la mesure où elle n'a pas d'essence propre et n'est limitée que par l'esprit humain, menace l'intégrité du monde fictionnel.

2) La technofantasy du steampunk

En somme, la distinction entre magie et science n'est pas seulement une affaire d'étiquettes génériques ou de point de vue auctorial. Cette idée peut sembler difficile à concilier avec l'avancée scientifique dans l'absolu (où des choses considérées comme impossibles ou magiques deviennent quotidiennes grâce au progrès) ou avec la troisième loi de la science-fiction d'Arthur C. Clarke.¹² La frontière apparaît particulièrement floue dans un cadre néo-victorien, si l'on considère les nombreux points de contact entre science et magie au XIX^e siècle :

Unlike the more rigid, discipline-based, institutionalized science characteristic of the twentieth and twenty-first centuries, nineteenth-century science is both chaotic and unregulated. In the first three decades of the century, science was still closely allied, at least in the public imagination, with magic, alchemy and the occult.¹³

Pour faire la distinction, il est nécessaire de se référer au contexte historique de création de l'œuvre fictionnelle. Dans le cadre d'un roman d'Arthur Conan Doyle, la phrénologie est une

¹¹ Chiang, Ted, cité dans Newitz, Annalee « Science Versus Magic – Is There a Difference in the World of Fiction ». *Gizmodo*. 8 July 2008. <<http://io9.gizmodo.com/5021701/science-versus-magic--is-there-a-difference-in-the-world-of-fiction>>. Consulté le 21/05/2017.

¹² « Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic » (Clarke, Arthur C. *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*. London: Gollancz eBook, 2013. p.250).

¹³ Willis, Martin. *Mesmerists, Monsters and Machines: Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*. Kent: Kent State University Press, 2006. p.10.

science au même titre que l'analyse des empreintes digitales, mais un auteur contemporain écrivant une fiction holmésienne ne peut pas prétendre à la même impunité, surtout quand on connaît les dérives en matière de psychologie criminelle qui en ont découlé. Nous ne pouvons pas faire abstraction de notre regard en arrière. De même, il est absurde d'utiliser le phlogiston ou l'éther comme source d'énergie dans le *world-building* et de prétendre à la science-fiction sous prétexte que ces éléments alchimiques étaient, à un moment donné, considérés comme réels. Les auteurs de steampunk semblent avoir bien conscience de la supercherie :

Descartes explique que le mouvement des planètes est dû à de grands tourbillons d'éther. Newton réfute, mais a recours à la notion d'éther pour expliquer sa théorie de la force gravitationnelle dans le vide. En fait, ce n'est qu'avec la théorie de la relativité restreinte qu'il fut démontré que l'éther n'existait pas, mais il a tellement marqué l'imaginaire scientifique pré-einsteinien que les narrations rétro-futuristes aiment à s'emparer de ce fluide hypothétique, sans masse, élastique. Le *steampunk* fait souvent appel de cette manière à des notions victimes de dépertinence scientifique : elles deviennent un matériau fictionnel, au même titre que la cavorite inventée par Wells.¹⁴

Dans notre corpus, l'éther sert d'ailleurs aussi bien de milieu physique pour systématiser la « science » de l'âme dans Carriger que la magie du *glamour* chez Kowal.¹⁵

Autant il peut être tentant de mettre en avant les auto-théories, de dire que la fantasy/science-fiction est au fond ce qui se définit, s'affirme comme tel et que les critères objectifs sont ouverts aux négociations, autant un tel manque de distinction dans les littératures de l'imaginaire en général nous semble invalider l'histoire de celles-ci, où le développement de genres distincts court plus profondément que les étiquettes éditoriales. Cependant, il existe bien un angle sous lequel les romans de Carriger pourraient être catégorisées comme de la science-fiction : en nous focalisant non sur les sciences dures mais sur les sciences humaines, car la théorie sur les liens de l'âme est aussi difficile à suivre sur un plan pseudo-scientifique qu'intuitive pour ses applications sociales.¹⁶ Or, ce penchant vers la *soft SF*, une partie du spectre générique définie depuis les années 1970, fait de son œuvre littéraire à la fois un exemple prototypique et peu revendiqué du steampunk.

Comme le souligne Perschon, l'absence d'une définition officielle du steampunk qui favorise le foisonnement du genre laisse aussi la porte ouverte à un snobisme caché, comme

¹⁴ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.257.

¹⁵ Dans *The Light Ages* (2003) de Ian R. MacLeod, l'éther est une sorte de magie minérale, matière première extraite du sol et exploitée de façon industrielle mais qui résonne avec l'esprit humain : ce roman est une exception qui confirme la règle de distinction entre magie et science.

¹⁶ L'existence et l'identité des créatures surnaturelles sont définies par leurs liens : à leur cadavre (fantômes), à leur meute (loups-garous), à leur ruche (vampires), dont la dissolution peut aller d'une souffrance psychologique extrême à la mort.

lorsque que Carriger n'est pas jugée suffisamment « punk » pour en faire partie par les « puristes » auto-proclamés : « the series was marketed as a romance, and “real steampunk” could not be romance (this by the “serious” Steampunk aficionados, who wish to exclude any silly girls from their tree fort) ». ¹⁷ Perschon, qui a une approche descriptive et non prescriptive, préfère prendre en compte le caractère protéen du genre en se concentrant sur l'équilibre des différents éléments plutôt que sur des frontières génériques absolues :

Recently, along with steampunk writer Cherie Priest and pop-culture scholar Jess Nevins, I have begun using the idea of a spectrum for talking about steampunk. The spectrum answers the question, “how steampunk is it?” not “is it steampunk or not?” If you look at the side of those goggles, you'll see a little dial attached to each lens' control – that's to govern intensity. With those dials, we can intensify each feature's presence in our goggle-gaze [...]. ¹⁸

D'après lui, le steampunk repose sur trois ingrédients principaux : le néo-victorianisme, le rétrofuturisme et la technofantasy, ce dernier concept détruisant allègrement la différence entre magie et science que nous nous efforçons de formuler : « I have a Steampunk 101 talk that I do, and I have this little blurb underneath my technofantasy section that says: “Looks like science, works like magic: that's steampunk” ». ¹⁹ La technofantasy constituerait le *novum* spécifique au steampunk : « In sf, this novum is “usually a rationally explicable material phenomenon,” whereas in the majority of steampunk, the novum is irrational and inexplicable to the modern reader ». ²⁰ Cette irrationalité assumée se traduit, notamment chez Carriger, par un usage ludique du discours pseudo-scientifique – interrogée en entretien sur l'inspiration pour le passage cité ci-dessous, elle reconnaît là un hommage de fan à la tradition du jargon technique (« technobabble ») instaurée dans des séries comme *Star Trek* :

‘Oh my goodness, is that an electrosplit goopslimer port? I do believe it is. And is *that* a Thrushbotham pip-monger swizzle sprocket? Oh, *two* swizzle sprockets!’ Vieve was practically squeaking in excitement. ²¹

On pourrait s'amuser à décortiquer l'étymologie des mots-fictions, ²² mais le plaisir est dans l'accumulation des néologismes composés plus absurdes les uns que les autres, l'enchaînement des questions rhétoriques et l'emphase communiquée par la ponctuation expressive, les interjections et les italiques. Les mots, largement incompréhensibles et presque

¹⁷ Perschon, « The Steampunk Aesthetic », *op.cit.*, p.86.

¹⁸ *Ibid.*, p.17.

¹⁹ Perschon, « Dungeons and Dickens », *op.cit.*, 33:53-34:06.

²⁰ Perschon, « The Steampunk Aesthetic », *op.cit.*, p.157.

²¹ Carriger, *Curtsies and Conspiracies*, *op.cit.*, loc.1051.

²² « Thrushbotham » : « thrush » (grive) + « botham ». S'agit-il d'une allusion à Ian Terence Botham, joueur de cricket international ? D'une déformation de « bothans », la race alien qui se sacrifie pour découvrir le point faible de l'Étoile de la Mort dans *Star Wars IV* ?

imprononçables, sont plus des onomatopées qu'un véritable dialogue, évocateurs des couinements excités de Vieve et de mouvements (« swizzle ») et matières (« goop ») plus que de vrais objets. Perschon, en évoquant l'appartenance polémique de *Star Trek* à la technofantasy, conclut : « SF like *Star Trek* is making an attempt to sound scientific. Steampunk rarely tries ». ²³

En ce sens, la prévalence de *The Difference Engine* comme exemple-type du steampunk, en particulier dans le monde académique (depuis l'article séminal de 1999 de Stephen Hantke), donne une vision déformée du genre. Le roman de Gibson et Sterling propose une version étrange mais vraisemblable de l'Histoire socio-politique et technologique – vraisemblance vis-à-vis de laquelle le triumvirat du steampunk (comme nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre 1) s'inscrit en contraste, avec ses clowns à échasses, carpes immortelles et rois réincarnés :

À l'univers ultra-technologique [du cyberpunk], qui s'empare des corps et des esprits avec un sérieux déprimant, le *steampunk* répond, bien souvent dans un grand éclat de rire, avec des magiciens généralement incompétents dont les tours grotesques ne sont jamais certains de réussir... ²⁴

Le steampunk est ludique et il inclut la magie dès le départ. Cet état de fait, rarement souligné par les critiques autres que Perschon, se voit dans notre corpus : parmi tous les romans steampunk consultés, seul *The Difference Engine* a été exclu du corpus à cause de son absence de surnaturel. Notre sujet d'étude ne met pas en évidence une alliance accrue entre steampunk et fantasy depuis 2009 ; il montre que le steampunk a toujours été de la fantasy déguisée en science-fiction, ou tout du moins un genre hybride qui ne prête aucune attention aux frontières génériques. ²⁵ Voilà pourquoi le terme « gaslight romance » inventé par John Clute n'a pas réellement de sens : l'idée d'une symétrie entre un versant science-fictionnel et un versant fantasy est attirante sur le plan conceptuel mais illusoire. Or, si la frontière entre science-fiction et fantasy est brouillée, cachée, effacée dans le steampunk, on sera en droit de demander pourquoi notre sujet porte sur la fantasy néo-victorienne et non tout simplement sur le steampunk. Parce que le steampunk, même s'il peut se dispenser de vapeur, habille sa magie d'un discours technologique qui nécessite un certain contexte historique pour être formulé avec un minimum de cohérence. Si nous traitons du steampunk, il faudrait exclure les romans qui se passent pendant la Régence anglaise, uchronique ou autre : Clarke, Novik, Walton, Wrede

²³ Perschon, « The Steampunk Aesthetic », *op.cit.*, p.164.

²⁴ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.62 ; italiques originales.

²⁵ « L'indifférence du *steampunk* à la division traditionnelle des genres littéraires (science-fiction, fantastique, *fantasy*) permet ce genre de composition » (Barillier et Colson, *op.cit.*, p.106 ; italiques originales).

et Stevermer, Grahame-Smith, Kowal, Beckett...²⁶ Gaiman et Morgenstern, quant à eux, signent des romans situés respectivement au milieu et à la fin du XIX^e siècle mais se désintéressent du contexte technologique pour bâtir leur propre monde magique hors du temps : Faerie et le Cirque des Rêves. Barillier et Colson soulignent la présence, au sein de l'esthétique steampunk, du « motif narratif de la machine [...] [,] métaphore qui soude les éléments que les [premiers] romans [...] avaient mis en place. Une machine qui condense en son sein à la fois le progrès et la science-fiction, les dangers de la technologie et les mondes extraordinaires qu'elle offre ».²⁷ La poétique de la fantasy néo-victorienne que nous cherchons à définir est plus vaste et part du principe que le long dix-neuvième siècle a sa propre logique, sa propre magie sous-jacente lorsqu'il se manifeste dans la fiction, magie qui peut englober le motif narratif de la machine mais ne s'y limite pas. Voilà pourquoi, alors que le steampunk contient à la fois du néo-victorianisme et de la fantasy, nous continuons à le considérer comme une branche et non comme une catégorie englobante vis-à-vis de notre sujet.

II – Le steampunk, entre rouages de l'innovation et machines à différences

Inversement, même s'il ne résume pas notre sujet d'étude, le steampunk en reste une branche dominante et nécessite par conséquent une étude de sa poétique. Cette approche est d'autant plus intéressante pour le corpus dans son ensemble que la magie, comme nous venons de voir avec la technofantasy, y prend davantage de place que la dénomination erronée « science-fiction rétrofuturiste » ne laisse penser. Mais le primat de la pseudo-science continue à influencer la manière dont le steampunk est perçu, théorisé, et dont le steampunk (par l'intermédiaire de ses auteurs) se raconte lui-même :

The nearly myopic focus of steampunk towards technology often misses the opportunity to investigate social possibilities, not just the technological ones. If the Industrial Era proved anything, it was that massive technological change results in massive social change.²⁸

Le motif narratif de la machine relevé par Barillier et Colson allie justement les deux. Ce sous-chapitre a par conséquent pour but d'interroger l'esthétique steampunk, et son fétichisme

²⁶ Bien sûr, *The Anubis Gates* raconte un voyage dans le temps largement magique vers 1810. L'un des paradoxes centraux du steampunk est que ses créateurs ne sont pas représentatifs de la production dans son ensemble et annoncent des tendances plus récentes du genre, comme l'élargissement du cadre temporel en dehors du règne de Victoria.

²⁷ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.103. On peut voir ici une illustration concrète des analyses de McHale sur les machines et le texte (*op.cit.*, p.159-161), qui confirme les liens privilégiés entre steampunk et postmodernisme.

²⁸ Perschon, « The Steampunk Aesthetic », *op.cit.*, p.11.

ludique mais très sérieux pour la technologie du XIX^e siècle, ou du moins l'apparence de cette technologie :

[S]teampunk ideology prizes brass, copper, wood, leather, and papier-mâché – the construction materials of this bygone time. Steampunks fetishise cogs, springs, sprockets, wheels, and hydraulic motion. They love the sight of the clouds of steam that arise during the operation of steam-powered technology.²⁹

Quel impact cette fascination pour l'apparence, pour la surface a-t-elle sur la poétique du genre, sur l'investigation et la réécriture des réalités sociales et historiques ? Le steampunk est-il réellement néo-victorien dans sa mécanique de « piratage »³⁰ de l'Histoire, ou reste-t-il enfermé, comme nous avons pu le voir dans le chapitre 3, dans des structures néo-conservatrices de célébration du passé ?

1) Sous le vernis : bricolage et détournement

La thèse de doctorat de Perschon, déjà amplement citée, nous sert de référence principale dans ce chapitre dans la mesure où il y montre une approche à la fois érudite et personnalisée. Il a écrit pour *Neo-Victorian Studies*, cite les travaux de Shiller, Hadley, Kaplan, Gutleben et reprend les critiques contre la définition trop restrictive du néo-victorianisme formulée par Heilmann et Llewellyn. Pourtant, la définition du néo-victorianisme qu'il adopte, tout en étant proche de celles de Kohlke et Llewellyn que nous avons choisi pour notre thèse dans le chapitre 1, apparaît beaucoup plus vague : « neo-Victorianism indicates steampunk's evocation but not accurate re-creation of the nineteenth-century ».³¹ Il n'y a pas vraiment l'idée de repousser les limites nationales et/ou temporelles, de réécrire l'Histoire depuis un point de vue différent du canon... Nous ne remettons pas en question les choix méthodologiques de Perschon ; au contraire, ils nous aident à mettre en perspective la déformation académique. Pour lui, le néo-victorianisme est un élément dans le domaine qu'il étudie et a donc, en tant que terme, une valeur idéologique bien moindre. Il exprime d'ailleurs, dans des travaux plus récents, le désir d'en faire complètement l'économie.³²

Si, comme la majorité des critiques, l'on identifie les débuts du roman néo-victorien à la fin des années 1960, ils précèdent les romans steampunk de Powers, Blaylock et Jeter dans

²⁹ Onion, Rebecca. « Reclaiming the Machine: An Introductory Look at Steampunk in Everyday Practice ». *Neo-Victorian Studies* 1:1, *op.cit.*, p.139.

³⁰ D'après le titre de l'excellent article de Jay Clayton sur *The Difference Engine*, « Hacking the Nineteenth Century », cité vers la fin de notre sous-chapitre.

³¹ Perschon, « The Steampunk Aesthetic », *op.cit.*, p.238.

³² « Tired of using “neo Victorian” as part of the steampunk aesthetic. Leaning hard towards “Industrial” or “Machine Era” as replacements » (Perschon, Mike. *Twitter*. 15 January 2017. <<https://twitter.com/DocPerschon/status/820772131147489280>>. Consulté le 21/05/2017).

les années 1980. De même, les premiers travaux critiques sur le néo-victorianisme à la fin des années 1990 précèdent les premiers travaux critiques érudits sur le steampunk produits au sein de la sous-culture (lesquels datent plutôt du début de la deuxième vague en 2009). Mais cela ne signifie en aucun cas que le steampunk découle du néo-victorianisme – d’ailleurs, Perschon cite Byatt comme exemple de néo-victorianisme pur mais n’évoque même pas Fowles et Rhys. Il serait plus réaliste de dire que les deux genres littéraires et les deux traditions critiques se sont développés en parallèle, abordant des problématiques similaires (du fait du lien commun avec le XIX^e siècle) sous des angles différents (du fait de l’écart entre littérature et paralittérature). L’origine exacte du steampunk varie largement d’un ouvrage à l’autre : rétrofuturisme, science-fiction en général, cyberpunk en particulier, un mélange historico-déjanté (« gonzo-historical ») entre *London Labour and the London Poor*, Dickens et Stevenson... Certains ouvrages comme *Against the Day* et *The Difference Engine*, en tant que métafictions historiographiques, croisent le steampunk et le néo-victorianisme, suspendus entre les limbes paralittéraires et la consécration postmoderniste. Certains chercheurs ou revues, *Neo-Victorian Studies* en particulier, se montrent ouverts vis-à-vis du steampunk et ne le considèrent pas comme une forme parmi d’autres du néo-victorianisme. Logiquement, cette tendance devrait aller en s’accroissant. Mais en matière de marché littéraire et travail critique, la littérature néo-victorienne et le steampunk ont leurs propres circuits, qui ne se croisent qu’occasionnellement.

Il faut aussi se souvenir que le steampunk n’est pas initialement ou avant tout un genre littéraire : d’après Perschon, c’est une esthétique.³³ Les romans que nous étudions dans cette thèse doivent autant aux films, aux jeux vidéo, aux jeux de plateau, à la mode qu’au triumvirat d’auteurs Californiens.³⁴ Un roman steampunk peut s’écrire en référence à ses prédécesseurs mais il s’écrit avant tout dans une culture matérielle et résolument intermédiatique :

[T]he aesthetic approach can be applied to literature, film, music, fashion, and art. It enables a way of discussing steampunk without being elitist-exclusive or needlessly inclusive. This bothers some: they do not want their steampunk to be an empty aesthetic. From my perspective, the steampunk glass is not half-full or half-empty: it is empty, awaiting the artist to fill it with something. Want your steampunk to have more punk? Fill the aesthetic with your activism. Want your steampunk to have more steam? Make your aesthetic accurate. Just looking for a good time? Then add some absinthe to your aesthetic, and let loose the dirigibles of war (or exploration) and head for the horizon. Implicit in retrofuturism’s malleability as either nostalgia

³³ « Throughout this study I use the term aesthetic to denote the surface style of steampunk, in agreement with Christine Ferguson’s assertion that this is “perhaps the only definitive trait shared by most steampunks” [...]. I am not using aesthetic in a philosophical sense, but as a design sensibility or “visual interface between retro-Victorian style and contemporary technology” » (*Ibid.*, p.5).

³⁴ On retrouve un phénomène similaire en fantasy, par l’agrandissement du « chaudron du récit » où les lieux communs issus de supports différents s’amalgament et d’hybrident. Cependant, Tolkien garde un statut de père du genre, ce qui n’est pas réellement le cas pour Powers, Blaylock et Jeter.

or regret is the elasticity of steampunk as an aesthetic: these three lenses can be trained upon myriad types of stories, serious and whimsical alike.³⁵

Or, si notre étude se focalise sur la branche littéraire du steampunk, les problématiques que nous voulons y étudier découlent directement de l'approche esthétique, étant reliées aux notions de « bricolage » et « détournement » que Perschon reprend à Patrick Novotny. Ce dernier fait une distinction au sein du cyberpunk entre deux formes d'appropriation :

Bricolage [...] [is] the transgressive activity of individuals who are able to appropriate cultural styles and image for their own ends, [...] [while] *détournement* [...] constitutes the process of cultural representations and significations becoming subverted into their opposite.³⁶

Perschon préfère « bricolage » à pastiche pour désigner le style hétéroclite d'auteurs steampunk qui mélangent plusieurs éléments au lieu d'imiter un auteur en particulier – nous reviendrons sur les différentes définitions du pastiche dans le chapitre 9 – et attribue au « détournement » un potentiel révisionniste :

Building on Novotny's argument, I suggest that steampunk always involves *bricolage*, the weaving together of dissociated elements to create something new, but only occasionally moves on to *détournement*, since it often lacks what Csisery Ronay Jr. calls « the political-aesthetic motives of alienated cultures » common to cyberpunk [...]. When steampunk involves both *bricolage* and *détournement*, it has the potential to engage in a more sophisticated postcolonial commentary, of the sort critics like Nevin, Goh and Killjoy demand, as shown by Pablo Vazquez's conflation of *détournement* with community as ideological weapons in « Steampunk: The Ethical Spectacle ». But it must be stressed that this is a *potential*, not *inherent* aspect of steampunk.³⁷

Il insiste sur une absence de hiérarchie entre les deux notions,³⁸ mais nous ne respectons pas la même neutralité : en nous appropriant à notre tour les concepts de Novotny, il est clair que le « bricolage », qui habille les structures de pouvoirs inchangées d'un vernis de créativité, a des tendances néo-conservatrices :

Steampunk collage can simply be the unreflective use of these elements, producing at best, a whimsical tale such as James Blaylock's "Ape-Box Affair," or at worst, a reification of colonial values, such as the Yellow Peril stereotype of Asian villains in Jonathan Green's *Leviathan Rising*.³⁹

Le « détournement » implique au contraire de prendre de la distance avec le fétichisme technologique pour considérer les structures sociales et politiques bouleversées par la

³⁵ *Ibid.*, p.241.

³⁶ Novotny, Patrick. « No Future! Cyberpunk, Industrial Music, and the Aesthetics of Postmodern Disintegration ». Hassler, Donald M. and Clyde Wilcox (eds.). *Political Science Fiction*. Columbia: University of South Carolina Press, 1997. p.102 ; 100.

³⁷ Perschon, « The Steampunk Aesthetic », *op.cit.*, p.97.

³⁸ « The spectrum should not be read as valorising one of these positions over the other: I enjoy Blaylock's whimsical bricolage as much as Moorcock's political détournement » (*Ibid.*, p.98).

³⁹ *Ibid.*, p.100.

révolution technique, d'écrire avec une machine à différences, à altérité, en glissant les anachronismes dans les rouages de la société et de l'Histoire :

The move from *bricolage* to *détournement* is the difference between technological retrofuturism and what I call social retrofuturism, whereby the original meanings of aspects of the Victorian era are transformed in steampunk; for example, women and people-of-colour are granted agency [...].⁴⁰

Notre étude du steampunk dans ce sous-chapitre se concentre donc sur des éléments qui ressemblent à du bricolage mais sont exploités pour leur potentiel de détournement par les auteurs du corpus : ayant déjà établi, dans le chapitre 3, un contraste assez marqué entre le steampunk qui romance et naturalise l'héritage impérial et le steampunk postcolonial qui l'interroge, nous cherchons à dépasser cette dichotomie. Pour parler de façon imagée, il convient de chausser les fameuses lunettes protectrices du vaporeste (« goggles »), réputées pour leur dimension purement décorative,⁴¹ pour voir dans quelle mesure elles peuvent servir de loupe et si les trois lentilles optiques ajustables⁴² du steampunk auraient aussi leur place dans un microscope.

2) Renverser la vapeur : corsets et forces motrices

Comme nous n'avons pas l'ambition de traiter de la sous-culture steampunk dans son ensemble, mais souhaitons placer la branche littéraire de notre corpus dans son contexte naturel, cette sous-partie se concentre sur deux exemples emblématiques : les corsets, éléments incontournables et aisément identifiables de la mode et les différentes sources d'énergie qui sont proposées pour remplacer la vapeur dans le corpus. Les uns comme les autres présentent un potentiel détournement des structures de pouvoir victoriennes et véhiculent leurs propres codes discursifs.

Pour quiconque s'intéresse aux qualités subversives du bricolage vestimentaire steampunk, le fétichisme du corset représente un dilemme : on voit mal en quoi encourager les femmes à adopter et esthétiser un moyen de contrôle du corps (et du mouvement) féminin à la

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ « Returning to the goggled gaze from the introduction, I am reminded of “Radioactive Man,” an episode of the Simpsons which became an inside joke among steampunks. In the episode, Arnold-Schwarzenegger-parody Rainer Wolfcastle, having donned protective goggles, finds them useless against a wave of nuclear waste. As he is carried away by a radioactive wave, he yells out, “My eyes! The goggles do nothing!” We might say the same of the goggles of steampunk, that they do nothing. But as we have seen, the steampunk aesthetic does something » (*Ibid.*, p.242).

⁴² « But whereas cyberpunk's mirrorshades hid the eyes of the “crazed and possibly dangerous” sun-staring visionaries of cyberpunk, steampunk goggles imply a different way of seeing and revealing. Imagine three extra lens attachments to place over top of their standard smoked lenses. Now imagine that each of those lenses, once slid into place, will change the way you see things through the goggles » (*Ibid.*, p.6).

limite de la torture pourrait être progressiste. Le corset a une composante érotique indéniable qui entre en jeu sur les couvertures de la série *Gemma Doyle* :⁴³ le laçage invite à être défait et l'idée de l'effeuillage est soutenue par la coiffure, de plus en plus défaits d'une couverture à l'autre. Le tome 3 cadre également la photographie plus bas que les deux autres, se rapprochant d'une tendance YA que Gail Carriger surnomme « torso cover ».⁴⁴ En théorie, l'absence de visage peut aider une lectrice à se projeter dans la protagoniste mais le cadrage sert surtout à objectifier la plastique du modèle photographié sur la couverture. Si Bray n'est bien entendu pas responsable de ces choix visuels, nous ne pouvons pas prétendre que les images n'influencent pas sur la lecture de l'œuvre et l'effet est encore plus marqué pour du steampunk.

Dans la version uchronique de 2012 où se déroule *The Immortal Empire*, les corsets sont incontournables et ont été renforcés et adaptés en circonférence pour servir d'armure aux *halfies* gardes du corps. Xandra, qui fait une entrée remarquée lors d'un cours d'entraînement au combat, affirme : « There was nothing special about my clothes – snug black and white striped bloomers with a vest-like black corset, and my usual arse-kicking boots, but the kids continued to stare ».⁴⁵ Le champ lexical de la norme (« nothing special », « usual ») sert de prétexte pour décrire les vêtements avec une fausse modestie : un automatisme dont la fréquence dans le roman évoque Georgette Heyer.⁴⁶ Mais le mélange est lui-même subversif dans son éclectisme : on traduirait spontanément « boots » par « bottines » sans l'adjectif « arse-kicking », qui suggère plus des armes de combat que des accessoires de mode et l'idée de combiner un corset avec des *bloomers* est résolument anachronique. Cet article vestimentaire joue un rôle important dans la libération de la femme vers 1850 puis à nouveau dans les années 1870-1880 (avec le développement du cyclisme féminin) et reste vaguement scandaleux.⁴⁷ Du point de vue d'une

⁴³ [Voir Annexe 8].

⁴⁴ Carriger, Gail. « The Curious Case of the Headless Heroine, Or the Torso Rides at Midnight ». *Gail Carriger*. 16 August 2009. <<http://gailcarriger.com/2009/08/16/the-curious-case-of-the-headless-heroine-or-the-torso-rides-at-midnight/>>. Consulté le 21/01/2017.

⁴⁵ Locke, *The Queen is Dead*, *op.cit.*, p.38.

⁴⁶ Créatrice et reine du genre *Regency romance*, dont elle publie un roman par an de 1932 à sa mort en 1974. Heyer est connue pour ses recherches détaillées sur la Régence anglaise et l'inclusion parfois excessive de détails dans la narration et les dialogues, parmi lesquels on trouve des descriptions détaillées de chaque tenue portée et une obsession pour les nœuds de cravates de ses personnages masculins. Elle semble avoir inspiré Carriger, qui ne la mentionne pourtant pas parmi ses nombreux modèles, alors qu'elle reconnaît l'influence de Wodehouse.

⁴⁷ Dans *Gemma Doyle*, lorsque les pensionnaires de Spence doivent enfiler des bloomers pour faire de la bicyclette en 1896, certaines sont horrifiées, d'autres amusées et Felicity, ravie, affirme qu'elle ne portera plus aucun autre habit lorsqu'elle sera indépendante. Dans *The Fire Rose*, la protagoniste américaine reconnaît l'utilité des bloomers pour tracer des pentagrammes par terre mais n'envisage pas d'en porter à l'extérieur, alors que l'histoire se passe en 1905.

Victorienne respectable, Xandra est en sous-vêtements et cette inversion, loin de la rendre vulnérable et/ou objectifiée, est une prise de pouvoir :

Le corset incarne le *steampunk* parce qu'il est tout à la fois souvenir d'une époque perdue, symbole d'une oppression, incarnation d'une esthétique impérialiste. En montrant le dessous, toutes ces connotations sont bouleversées, réinventées, transfigurées. En un mot, le corset devient punk.⁴⁸

L'importance des couleurs vives et des rayures, aussi bien dans les vêtements de la protagoniste que dans ses cheveux couleur de sucre d'orge, marque d'ailleurs le lien visuel à la mode vestimentaire punk,⁴⁹ avec une tendance lolita.⁵⁰ Sous un autre de ses pseudonymes, Kate Locke signe *The Girl in the Steel Corset*, où l'émancipation de l'héroïne passe par cet accessoire :⁵¹ servante maltraitée par le fils de son employeur dont les initiales sont gravées sur son corset, elle rejoint par la suite une bande d'aventuriers où on lui confectionne sur-mesure un corset d'acier pour la protéger des blessures par balles et coups de couteau. Le dispositif ne semble pas très réaliste mais c'est surtout la dimension de subversion d'un symbole qui prime : Finley Jane est dotée d'une force surhumaine qui ne rentre pas dans les normes imposées par son époque et sa classe sociale.⁵²

Fait rare, Gail Carriger a pu choisir l'image de couverture de *Soulless*,⁵³ et a depuis mis un point d'honneur à inclure une description de la robe portée par le modèle sur la couverture de chaque tome successif : le vestimentaire n'est donc pas accessoire,⁵⁴ mais profondément personnel dans l'œuvre de cette auteure et articule une circulation entre texte et images. Si un

⁴⁸ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.307.

⁴⁹ « Aristo women generally stuck to the old way of wearing corsets as undergarments rather than sporting flashy ones over their clothes. They didn't show quite so much stockinged leg either. The gents in the club wore kilts and long trousers. Some had mutton chops, which were back in vogue, while others were clean-shaven right down to their skulls » (*Ibid.*, p.126). Le passage pourrait très bien décrire une convention steampunk plutôt qu'une société uchronique.

⁵⁰ Style vestimentaire apparu dans les années 1990 au Japon, distinct du *cosplay* puisqu'il se destine aux habits de tous les jours et où les femmes s'habillent comme des poupées. Il existe une pléthore de sous-genres, dont la *gothic lolita*, d'inspiration romantique avec couleurs sombres, volants et autres dentelles, et la *punk/industrial lolita*, plus rebelle avec des piercings, tenues asymétriques et rayures empruntées au punk, que rappellent fortement les images de couverture de *The Immortal Empire* (avec le minuscule chapeau) [Voir Annexe 9].

⁵¹ Cette idée n'est pas du tout anhistorique : dans un chapitre qui analyse par ailleurs avec beaucoup de finesse la misogynie inhérente (au XIX^e siècle comme de nos jours) au fait de ridiculiser la mode victorienne féminine, Margaret Stetz montre le statut du corset comme objet révolutionnaire et ses liens avec le féminisme (« Looking at Victorian Fashion: Not a Laughing Matter ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Humour: Comic Subversions and Unlaughter in Contemporary Historical Re-Visions*. Leiden: Brill, 2017. p.161-163).

⁵² Voir le traitement similaire de Lady Helen dans le roman *The Dark Days Club* (2016) d'Alison Goodman.

⁵³ Carriger, Gail. « How Soulless got its cover ». *Gail Carriger*. 7 October 2009.

<<http://gailcarriger.com/2009/10/07/how-soulless-got-its-cover/>>. Consulté le 21/01/2017.

⁵⁴ Voir à ce sujet Montz, Alice L. « "In Which Parasols Prove Useful": Neo-Victorian Rewriting of Victorian Materiality ». *Neo-Victorian Studies* 4:1 (2011). <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 21/05/2017.

personnage du *Parasol Protectorate* n'envisagerait jamais de porter son corset à l'extérieur de ses vêtements, Carriger elle-même suit la tendance steampunk et possède d'ailleurs une expertise impressionnante en matière de corsets.⁵⁵ Le blog *Retro Rack*, où elle parle de mode steampunk et détaille par le menu la composition des tenues qu'elle porte aux conventions, supplémente le lien personnel, le dialogue avec son lectorat qu'elle pratique sur son blog d'auteure, dévoilant volontiers les dessous de son écriture. Le partage de l'intime, qui peut être vu comme un élément de publicité, peut aussi être considéré comme une façon de s'approprier, de personnaliser un marché littéraire qui produit les séries de fantasy urbaine à la chaîne. Même si la mode steampunk est une industrie lucrative, la sous-culture valorise la customisation, le DIY. Chaque vêtement a une histoire, parfois tout aussi importante que l'effet final.⁵⁶ Qui plus est, la *steamsona* (alter ego du vaporiste) vient avec son propre monde imaginaire qui peut être postcolonial, comme dans le cas d'Ay-leen the Peacemaker (Diana Pho) :

[U]n cocktail transculturel d'Est-Ouest... Les origines de ma steamsomnité se situent dans une Indochine uchronique, où la Chine et le Japon sont des superpuissances et combattent les grandes nations européennes pour le contrôle de l'Asie du Sud-Est. La région devient donc très vite un carrefour multiculturel [...]. Mon alter ego associe *áo dài* vietnamiennes et bottes ou gilets victoriens. Elle porte des robes Empire avec des brocarts de soie, mais trimballe, en guise d'arme fétiche, un canon chinois à vapeur. Elle parle français, vietnamien et anglais et baragouine le chinois. Empreinte d'autres cultures, elle reste fidèle à la sienne [...]. [Le steampunk est] une façon de réécrire le passé, dominé par l'homme blanc occidental, pour donner une voix aux populations ignorées, opprimées ou forcées au silence.⁵⁷

On pourra bien sûr se demander, avec Christine Ferguson, en quoi cet imaginaire est concrètement engagé,⁵⁸ et aussi reconnaître, avec elle, qu'il ne nous appartient pas d'en juger, même si l'appropriation de certains symboles impérialistes est problématique.⁵⁹ Pour notre sujet d'étude, nous retenons surtout que le goût pour les descriptions vestimentaires dans plusieurs

⁵⁵ Carriger, Gail. « Proper Foundation Garments, Part 3: Corsets! ». *Retro Rack*. 27 October 2011.

<<http://retorack.blogspot.fr/2011/10/proper-foundation-garments-part-3.html>>. Consulté le 21/01/2017.

⁵⁶ [Voir Annexes 10 et 11].

⁵⁷ Pho, Diana M., citée et traduite dans Vandermeer et Chambers, *op.cit.*, p.148 ; italiques originales.

⁵⁸ « It is admittedly hard to see what practical results might follow from these exhortations to fight real social injustice with individual acts of imagination and whimsy, and we might be tempted to agree with Oliver Marchart's contention that "as long as subcultures remain on the level of 'symbolic resistance' or resistance through rituals' they remain within the sphere of micro-politics [...] – and hence, for Marchart, incapable of convincing counter-hegemonic resistance » (Ferguson, Christine. « Surface Tensions: Steampunk, Subculture, and the Ideology of Style ». *Neo-Victorians Studies Special Issue 4:2 Spectacle and Things: Visual and Material Culture and/in Neo-Victorianism* (2011). p.72 <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 21/01/2017).

⁵⁹ Nous mentionnerons simplement le contraste montré par Ferguson entre le point de vue de David Muggleton, selon lequel le style d'une sous-culture est avant tout un vecteur de communion sociale et d'improvisation individuelle (Muggleton, David. *Inside Subcultures: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg, 2000. p.49) et celui de Jess Nevins : « I don't think one is exempt from the political implications of one's dress simply because an outfit looks good and is affordable [...]. [T]he attire of empire is never free of meaning, even if we wish it to be » (Nevins, Jess, cité dans Ferguson, Christine, *op.cit.*, p.77).

œuvres du corpus montre une circulation entre imaginaire et réalité, récit et objet, art et fétichisme qui affiche sa frivolité pour mieux remettre en question la hiérarchie et la dichotomie entre surface et profondeur.⁶⁰ Le corset est un prétexte, mais en faisant passer l'intérieur à l'extérieur, il répète et met en scène les problématiques des textes, notamment en matière de genre.

Dans cet esprit d'inversion, nous revenons sur une des idées avancées en introduction : même si elle constitue parfois une synecdoque réductrice du steampunk, la vapeur n'est pas un simple écran de fumée mais entretient, en tant que force motrice, un lien étroit avec les diégèses et les poétiques des œuvres. À l'opposé du steampunk anglophile et saturé de vapeur de Carriger, *Everfair* de Nisi Shawl, qui inverse l'eurocentrisme dans son uchronie et ses choix de focalisation, a recours à une sorte de magie à base de terre⁶¹ pour propulser ses canoës aériens. Cette magie n'est jamais vraiment expliquée mais elle perpétue dans la technofantasy le motif central du roman et la motivation profonde des personnages : le désir d'Everfair, qui est à la fois patrie, utopie et terre promise. Dans « The Effluent Engine », le fonctionnement du moteur éponyme que Jessaline cherche à faire construire pour la République d'Haïti est également symbolique : il s'agit de transformer un gaz malodorant et toxique (le méthane produit pendant la fabrication du rhum) en force motrice, en carburant, tout comme Jemisin transforme la sombre réalité de l'esclavage et du racisme dans les sociétés coloniales en un récit d'émancipation et d'amour entre deux femmes de couleurs. L'auteure se glisse dans une faille de l'Histoire (la seule république noire créée avec succès à l'issue d'une révolution d'esclaves) mais ajoute une tendance utopique en faisant d'Haïti dans les années 1800 un pays égalitaire menée par des femmes, qui accepte les unions lesbiennes.⁶²

⁶⁰ « We might read the ornate, quasi-functional, outmoded and forward-looking, heavy and malleable surfaces of steampunk as both exemplary and celebratory of the surface/depth collapse that preoccupies much Victorian fiction. The steampunk surface is used, then, as a salve for an ontological problem that originates in invisible depth » (Bowser, Rachel A. and Brian Croxall. « Introduction: Industrial Evolution ». *Neo-Victorian Studies 3:1 Special Issue: Steampunk, Science and (Neo)Victorian Technologies*. p.26. <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 19/11/2011).

⁶¹ « Lily slid away the barrier between the two earths powering Mbuza's Littlest Heater, allowing them to interact. Soon the pressure grew high enough » (Shawl, *op.cit.*, p.113). Notons qu'un article de blog récent y voit une forme d'énergie nucléaire ; l'idée ne nous serait pas venue spontanément mais elle semble pertinente (Sedna. « Fantasy Round 54: Nuclear Powered Airships ». *Clement's Game*. 9 April 2017. <<https://clementsgame.wordpress.com/2017/04/09/fantasy-round-54-nuclear-powered-airships/>>. Consulté le 21/05/2017).

⁶² Dans cette version steampunk de la révolution de 1791, les vapeurs produites lors de la distillation du sucre de canne ont alimenté des montgolfières et zeppelins d'où les révolutionnaires ont bombardé les Français. Ce rapprochement de stratégie militaire avec la Première Guerre mondiale produit un effet semblable sur la démographie : comme il y a beaucoup plus de femmes que d'hommes, elles remplissent des rôles beaucoup plus variés et puissants et fondent des foyers entre elles par sécurité économique et par inclination.

Dans un monde beaucoup plus sombre, l'Empire de Shima dans *The Lotus Wars* est bâti sur le lotus de sang (« blood lotus »), à la fois carburant et drogue, dont les effluents empoisonnent l'air et dont la culture nécrose le sol. Ironiquement, le carburant volatile extrait du lotus est appelé « chi », c'est-à-dire la force vitale dans les cultures japonaises et chinoises, qui circule dans le corps et relie les êtres et les choses entre eux. Dans ce monde fictionnel, tous ces connotations sont inversées et structurent un ordre spirituel et social complexe autour de la notion de pureté et de privilèges de rang. Le nom de la plante ne provient pas de sa couleur mais des vies sacrifiées en son nom. Le *novum* de Kristoff amalgame donc des échos de la culture de l'opium au XIX^e siècle, du *smog* londonien et d'épisodes de pollution à particules fines dans des métropoles contemporaines, en particulier Pékin – tout cela sur fond de quête fantasy écocritique⁶³ pour la guérison de la terre et le rétablissement de l'ordre naturel.⁶⁴ Le style baroque, orné, souvent à la limite du kitsch, semble lui-même déterminé par les évocations visuelles du *novum* :

The dealer was a blubbery slug of a man, his fat, shaved head gleaming in the dirty light. The serpentine design spiraling down his right arm declared him a member of Ryu, the Dragon zaibatsu; once a clan of seafarers and raiders in the dark, uncivilized days before the unification of the Empire and the rise of the Lotus Guild. Irezumi across his left arm heralded his allegiance to the Sasori-kai; a gang than ran the illicit card dens across the toxic portside slums of Kigen city. To find a blooded clansman among the yakuza gangs was a rarity, but from the quality of the dealer's ink, the syndicate of cutthroats, pimps and extortionists was doing very well for itself.⁶⁵

Cet extrait de scène dans le monde chthonien du jeu et de la petite criminalité est typique de l'atmosphère du roman. La plupart des éléments xéno-encyclopédiques sont glissés dans les descriptions plutôt que dans les dialogues ou dans la narration pure, d'où la lenteur de l'intrigue et la lourdeur du style. Néanmoins, la sémiotique des tatouages, qui présente une lecture non-linéaire, offre une façon originale de communiquer des informations et l'attention aux détails (on note la profusion d'adjectifs, souvent couplés) tranche avec le rythme souvent effréné des aventures steampunk. Avec Kristoff, on a l'impression de flâner, d'avancer au ralenti dans une

⁶³ La fantasy a un lien privilégié avec ce champ critique, puisque l'un et l'autre tirent leurs racines du romantisme. En guise d'introduction, on pourra se référer à *The Green Studies Reader* (Coupe, *op.cit.*), ainsi que Glotfelty, Cheryll and Harold Fromm (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (University of Georgia Press, 1996). La dimension écocritique nous semble surtout importante chez Kristoff et beaucoup plus discrète dans le reste du corpus, raison pour laquelle nous ne nous étendrons pas dessus, mais il est clair qu'il s'agit là d'un parti pris opposé aux forces (néo-)conservatrices et toujours militant dans le contexte actuel.

⁶⁴ À l'opposé de Kigen, dans l'air pur et utopique du *Paris des Merveilles*, le protagoniste de Pevél invente une énergie verte pour le moteur de son automobile magique, dont les « gaz d'échappements » ont une odeur de pain grillé.

⁶⁵ Kristoff, Jay. *Stormdancer*. New York: St. Martin's Press, 2012. p.11.

atmosphère épaissie au chi : son style fait écho aux volutes de fumée langoureux, toxiques et sanglants.

Chacun(e) de ces auteur(e)s exploite à sa façon la valeur poétique de la source d'énergie qu'il/elle invente mais la force motrice imaginée par Miéville dans *Perdido Street Station* va encore plus loin. Les « mathématiques de crise » qui rendent son moteur possible constituent une version xéno-encylopédique (et sous acide) de la théorie du chaos. Il s'agit de calculer l'énergie potentielle d'une situation et de faire passer l'équation qui en résulte dans une machine mue par de la vapeur ou de la thaumaturgie.⁶⁶ Il devient alors possible de pirater le rapport entre cause et conséquence, si bien que la crise augmente au fur et à mesure qu'elle s'épuise : par une boucle de rétroaction, on peut créer un mouvement perpétuel. Le jargon pseudo-scientifique n'est clairement pas à prendre au premier degré : Isaac « démontre » l'importance de l'intention en faisant une expérience obscure sur un morceau de fromage,⁶⁷ ce qui ne prédispose pas au sérieux. Plus que l'humour, c'est la valeur littéraire qui frappe, la façon dont les paradoxes, au moment de la crise, du point culminant de l'intrigue, donnent aux mathématiques une dimension presque poétique :

The engine applied rigorous crisis logic to the original operation. A mathematical command had created a perfect arithmetic analogue of a source code from disparate material, and that analogue was simultaneously identical to and radically divergent from the original it mimicked.

Three-fifths of a second after the circuit had snapped into life, the crisis engine arrived at two simultaneous conclusions: $x=y+z$; and $x\neq y+z$.

The operation that had been carried out was profoundly unstable. It was paradoxical, unsustainable, the application of logic tearing itself apart.

The process was, from absolute first principles of analysis, modelling and conversion, utterly riddled with crisis.⁶⁸

Le passage, malgré son apparence froide et scientifique, est criblé (« riddled », participe passé qui indique aussi un lien à l'énigme, « riddle ») de paradoxes, à commencer par la perception du temps à la lecture, pris entre l'infini (le calcul imaginaire est détaillé sur plusieurs pages) et l'instantané. Comme l'affirme Perschon, *Perdido Street Station* est le scénario d'*Alien* dans un

⁶⁶ Miéville, *Perdido Street Station*, *op.cit.*, p.205.

⁶⁷ « He slowed the pace with which he threatened the cheese, moving the plunger inexorably down. If the crisis engine failed and the cheese did not show the effects he had tried to programme, Isaac would still crush it. The crisis was all about potentiality. If he had no genuine intention to crush the cheese, it would not be in crisis. You could not *trick* an ontological field [...]. There was a loud semi-liquid smack, as the nugget of cheese blew up with speed and violence, spattering the inside of the belljar with crumbs and oil [...]. He had attempted to programme the cheese to hover an inch or two above the floor. So from that point of view, he supposed this was failure. But he had not expected *anything* to happen! » (*Ibid.*, p.216 ; italiques originales).

⁶⁸ *Ibid.*, p.554.

Londres dickensien mâtiné de Mervyn Peake, pourtant il ne peut être réduit à la somme de ses parties : le processus d'écriture, de l'idée initiale à la mise en mots (« from absolute first principles of analysis, modelling and conversion »), est transmuté dans la « crise », qui peut être lue comme une métaphore de l'inspiration ou comme un point dans la structure narrative. La dimension métalittéraire est évidente et s'étend au steampunk dans son ensemble, ce genre « analogue » qui imite, singe (« mimick ») les originaux du canon victorien tout en divergeant radicalement de ce modèle . Face à cette fluidité générique du steampunk, Mellier demande :

[C]ette modalité transfictionnelle [ne montre-t-elle pas que] [...] la structure profonde du steampunk n'est ni l'uchronie ni la problématisation du temps dans les histoires autres, mais bien la production d'un univers de fiction en constante extension et susceptible de thématiser et d'intégrer tout type de formes fictionnelles ? En s'abandonnant un instant à la métaphorique essentielle de l'imaginaire *steampunk*, on y verra volontiers une sorte de machine transformant les combustibles fictionnels divers en une énergie décuplée.⁶⁹

Miéville laisse entrevoir, par sa propre pseudo-science, que toutes les énergies inventées par et pour le steampunk sont, au fond, des énergies littéraires, mais loin de tomber dans l'autoréflexivité, la dimension métalittéraire vient nourrir à son tour les différents systèmes de communication qui réfléchissent et interrogent la mise en fiction au sein des univers imaginaires.

3) Systèmes de communication, entre entropie du sens et itérations

Le corpus présente plusieurs systèmes de communication qui jouent sur la liminalité de la technofantasy, que ce soit la télépathie/psychométrie « steampunkée » que pratique la communicatrix Umma Balsum dans *Perdido Street Station* ou les transmetteurs éthographes (« aethographic transmitters »), prétextes à beaucoup de jargon pseudo-scientifique et sabotages dans *The Parasol Protectorate*. Pourtant, c'est une méthode plus analogique qui retient notre attention. *Going Postal*, trente-troisième roman des *Annales du Disque-monde*, montre la confrontation de différents modes de communication mais l'enjeu central n'est pas de rétablir la valeur d'une institution dépeinte comme dépassée (la poste et son courrier classique), mise à mal par une technologie dématérialisée (le clic-clac⁷⁰ et son « c-mail ») qui se repose sur son monopole et n'investit que dans de belles paroles. Au contraire, Moist lui-

⁶⁹ Mellier, Denis, cité dans Barillier et Colson, *op.cit.*, p.266.

⁷⁰ Traduction de Patrick Couton. Le mot original, « clacks », fait référence aux « clackers », les artisans du kinotrope qui manipulent les cartes perforées dans *The Difference Engine*. Les employés du « clacks » de Pratchett s'appellent également « clackers ». Les tours de sémaphores reposent sur le principe du télégraphe optique inventé par Claude Chappe en 1791. Chez Pratchett, leur coût et leur organisation modernisée permettent une exploitation commerciale, avec des messages à prix abordable, alors que son usage était, dans notre monde, réservé au gouvernement.

même est un escroc, un beau parleur, et sa victoire finale dépend de son « immoralité ».⁷¹ Pratchett utilise toujours des noms évocateurs mais ceux-ci sont particulièrement dickensiens : « Reacher Gilt » évoque l'ambition, la cupidité (« to reach ») et, par homophonie, la culpabilité (« guilt ») mais aussi la dorure à la feuille, dont la valeur n'est que dans l'apparence, la surface. Or, Moist se fait confectionner un costume doré pour faire diversion, pour rendre son visage moins mémorable. Il a fait fortune dans la contrefaçon : même avant *Making Money*, sa rhétorique est souvent décrite par le champ lexical économique.⁷² Son identité toute entière est liée à la parole (« Moist von Lipwig » : lèvres humides) et bien qu'il reste un hâbleur hors-pair, l'exemple de Gilt lui apprend à apprécier la valeur des mots et le danger des palabres vides : « Moist felt acid rise in his throat until he could spit lacework in a sheet of steel. Meaningless stupid words, from people without wisdom or intelligence or any skill beyond the ability to water the currency of expression ».⁷³ Le menteur est un faux-monnayeur, qui augmente l'inflation de la vérité,⁷⁴ et cette prise de conscience se traduit chez Moist (par l'intermédiaire d'une métaphore extravagante de la gravure à eau-forte), en une remontée acide à l'opposé des paroles douces (« sweet talk ») qu'il sait employer pour amadouer ses victimes.

Or, cet apprentissage se déroule dans la poste royale d'Ankh-Morpork, au milieu des montagnes de lettres non distribuées qui hantent le protagoniste, « The Tomb of Words » (titre du chapitre 7) :

'Unfinished stories,' he said.

'Yes, Sir,' said the golem calmly. 'You Talked About Them At Length, Sir [...]. You Said—'

—that every undelivered message is a piece of space-time that lacks another end, a little bundle of effort and emotion floating freely. Pack millions of them together and they do what letters are meant to do. They communicate, and change the nature of events. When there's enough of them, they distort the universe around them.⁷⁵

Le passage du discours direct (dialogue) au discours indirect libre (monologue intérieur), matérialisé par les tirets, met en scène la nature même du message, qui doit avoir un émetteur

⁷¹ « A fine upstanding citizen wouldn't have stooped so low, but he hadn't got this job because he was a fine upstanding citizen. Some tasks need a good honest hammer. Others needed a twisty corkscrew » (Pratchett, Terry. *Going Postal*. London: Corgi Books, 2005. p.453).

⁷² « Moist couldn't have stopped himself now for hard money » (*Ibid.*, p.429).

⁷³ *Ibid.*, p.373.

⁷⁴ *Going Postal*, deuxième roman de la révolution industrielle du Disque-monde, reprend la réflexion sur le pouvoir des mots et la nature de la vérité menée dans *The Truth*. William de Worde, créateur du premier journal d'Ankh-Morpork, est une sorte de prototype pour Moist, un peu trop sage pour mériter une deuxième apparition. À la place, c'est sa collègue Sacharissa Cripslocke qui couvre les exploits de Moist pour *The Ankh-Morpork Times* dans *Going Postal*, *Making Money* et *Raising Steam*.

⁷⁵ Pratchett, *Going Postal*, *op.cit.*, p.181-182. Les golems mettent une majuscule à tous les mots ; nous reviendrons sur cette figure du folklore dans le chapitre 7.

et un destinataire pour que le monde tourne rond. Pour restaurer l'ordre, il faut renouer le dialogue : parmi les premières initiatives de Moist en tant que maître des postes, il réunit Antimony Parker et son amour de jeunesse Aggie en distribuant une lettre avec quarante ans de retard et reconstitue la devise de la poste, devenue illisible après le pillage de lettres : « NEITHER RAIN NOR SNOW NOR GLO M OF NI T CAN STAY THESE MES ENGERS ABO T THEIR DUTY [sic] ». ⁷⁶ Or, le protagoniste identifie l'un des voleurs à cause d'un signe manquant : l'insigne d'un coiffeur voisin de la poste se lit « Hugos » (et non « Hugo's »), puisque la devise de la poste ne comprend pas d'apostrophe. En revanche, l'enseigne de Mr Parker souffre d'un excès d'apostrophes, tout comme le vendeur de légumes lui-même, qui semble avoir transmis ce défaut (génétique ?) à son fils : « 'All that pas'sed me by, Mrs Goodbody,' said the greengrocer stiffly. 'And if it mean's young men are s'ending our dad pink envelope's with 'swalk on them, I'm thankful for that. Modern time's, eh?' [sic] ». ⁷⁷ On voit ici la subtilité du travail textuel de Pratchett : tout l'humour repose sur un seul signe en moins ou en trop et ce défaut de langage typographique, ⁷⁸ jamais mentionné dans la narration, nous avait même échappé à la première lecture – alors même que l'en-tête du chapitre 3 comprend « The Greengrocer's Apos'trophe [sic] » parmi ses sous-chapitres. ⁷⁹

Le roman n'est pas une romance des archives à proprement parler : la majorité de lettres en retard brûle dans l'incendie de la poste et si la vérité subsiste par bribes (lettres et signes de ponctuation), elle n'est pas dévoilée en reconstituant le message originel mais en détournant la conversation, en insérant un message d'outre-tombe inventé dans le relais des tours de clic-clac : « *Who will listen to the dead ? We who died so that words could fly demand justice now. These are the crimes of the Board of the Grand Trunk: theft, embezzlement, breach of trust, corporate murder—* ». ⁸⁰ Moist ne peut rien prouver mais il lui suffit d'instaurer le doute pour que l'armée de comptables de Vetinari descende sur la compagnie de Gilt. Plutôt que de détruire

⁷⁶ *Ibid.*, p.39.

⁷⁷ *Ibid.*, p.76-77.

⁷⁸ On peut le comparer au défaut d'élocution de Cohen le Barbare, héros cacochyme qui répond à l'appel de son nom en disant « the very shame [sic] » (Pratchett, *The Light Fantastic*, *op.cit.*, p.104), ou encore à la grossièreté curieusement censurée de Mr Tulip : « 'Uh...why does your partner keep saying "ing", Mr Pin ?' said a chair./ 'You must be out of your – ing minds!' Tulip growled./ 'Speech impediment,' said Pin » (Pratchett, Terry. *The Truth*. London: Corgi Books, 2013. p.93).

⁷⁹ Pratchett, *Going Postal*, *op.cit.*, p.69. La présence des en-têtes humoristiques évoque fortement *Oliver Twist* de Dickens et se remarque d'autant plus que les trois romans de Moist von Lipwig sont les seuls de *Discworld* à avoir une division en chapitres.

⁸⁰ *Ibid.*, p.446 ; italiques originales.

le système de clic-clac, Moist le pirate avec l'aide de trois employés renégats, qui se décrivent eux-mêmes comme « crackers », ⁸¹ et le rend à la famille de son inventeur.

Pratchett n'est pas le premier à souligner les parallèles entre le télégraphe et internet, ⁸² mais son amalgame de la révolution de l'information du XIX^e siècle avec celle des années 1980 est digne du modèle steampunk en la matière, *The Difference Engine*, et est peut-être même plus proche des racines cyberpunk du genre dans sa mise en avant des figures de *hackers* : comme le relève Jay Clayton, la conclusion du roman de Gibson et Sterling est néo-conservatrice. ⁸³ Néanmoins, sa structure en elle-même est intéressante, constituée de cinq parties intitulées « itérations » plus un « modus », (sorte de collage d'articles, de lettres, de poèmes, de publicités et de notes), à la fin duquel la machine à différences, « the all-seeing eye » semble accéder à la conscience : le roman se clôt sur l'exclamation « I! ». ⁸⁴ Plusieurs auteurs du corpus montre l'émergence d'une intelligence artificielle par la répétition : tous les automates qui suivent le Concile des Constructions dans *Perdido Street Station* se sont « éveillés » de cette façon et l'ennemi récurrent de Burton, bien que tué à de nombreuses reprises, réapparaît dans *The Return of the Discontinued Man* en tant « conscience de Spring-Heeled Jack » (suite à une expérience simultanée de tous les Charles Babbage dans toutes les uchronies) qui envoie ses agents à travers le temps pour réécrire une fois de plus l'Histoire. La répétition crée en détruisant et détruit en créant, à la fois chez Hodder et chez Miéville. Une boucle de rétroaction psychique nourrit la crise pour projeter l'illusion de conscience qui attire les *slake-moths* et Isaac utilise sa création mécanique pour détruire les monstres organiques qu'il a lâchés par accident sur la ville en développant ladite création : le serpent se mord la queue. Or, Babbage lui-même décrivait sa machine analytique en ces termes : « the engine eating its own tail ». ⁸⁵

⁸¹ Version plus rare de « hackers » (pirates informatiques) et également en référence à l'argot britannique, « to be crackers », car tous les trois ont une araignée au plafond : « I'm Mad Al, he's Sane Alex, and that's Adrian, who says he's not mad but can't prove it » (*Ibid.*, p.400).

⁸² Voir notamment la culture proto-geek des opérateurs télégraphiques décrite par Tom Standage (*The Victorian Internet: The Remarkable Story of the Telegraph and the Nineteenth Century's On-line Pioneers*. New York: Walker and Company, 2007. p.127-144).

⁸³ « In a novel intent on hacking history, this celebration of technological warfare and secret police is disturbing. It is as if the hackers have become agents of the modern police » (Clayton, Jay. « Hacking the Nineteenth Century ». Sadoff and Kucich (eds.), *op.cit.*, p.198).

⁸⁴ Gibson and Sterling, *op.cit.*, p.383.

⁸⁵ Babbage, Charles, cité dans Clayton, « Hacking the Nineteenth Century », *op.cit.*, p.202.

En suivant l'idée de Clayton,⁸⁶ nous proposons de faire référence exceptionnellement à une pièce de théâtre néo-victorienne, *Arcadia* (1993) de Tom Stoppard, qui incorpore la théorie du chaos dans ses dialogues et sa structure et où l'héroïne décrit l'algorithme itératif qu'elle vient d'inventer comme suit : « It eats its own progeny ».⁸⁷ En mathématiques comme en littérature, le chaos a une logique, une forme – les fractales sont construites avec ces algorithmes. Dans la pièce, le génie de Thomasina lui permet de découvrir avant Rudolf Clausius le deuxième principe de la thermodynamique, selon lequel l'entropie (la mesure du degré de désordre) d'un système isolé augmente irréversiblement. On ne peut pas revenir en arrière, réparer une vitre cassée : même si tous les fragments sont présents, l'énergie de l'impact a disparu. L'entropie s'applique également en théorie de l'information, en tant que mesure de distorsion dans un système de communication donné, le « bruit » qui parasite tous les dialogues dans le Disque-monde.⁸⁸ Les romances des archives analysées par Keen semblent faire abstraction de l'entropie, dans la mesure où elles offrent la possibilité de revenir en arrière, d'insuffler leur sens original, leur énergie originelle aux fragments du passé que constituent les archives : le double cadre de référence de *Possession* nous semble notamment participer de cette illusion. Sur le plan factuel, la quête herméneutique néo-victorienne ne peut qu'être vouée à l'échec : l'origine est perdue, on ne peut pas revenir en arrière – même en fantasy, surtout en fantasy. La fiction ne peut qu'offrir un pas de côté. Ainsi, le croisement des époques dans l'espace de la scène et la valse finale de Thomasina et Septimus impriment à l'œuvre de Stoppard un mouvement qui détourne l'entropie sans l'effacer : « In traditional history, as in entropy, time means one thing, but in art, as in love, it means another ».⁸⁹ Comme nous le verrons à la fin du sous-chapitre suivant, c'est la poésie qui joue ce rôle dans notre corpus.

Nous reviendrons sur la question de l'intelligence artificielle dans le chapitre suivant, avec les monstres, automates et autres figures liminales qui perturbent la frontière entre l'humain et le non-humain.⁹⁰ De ce sous-chapitre, nous retenons que la dimension métalittéraire du steampunk ne se lit pas seulement dans des images isolées, mais forme et informe toute son

⁸⁶ Il montre que la figure de Thomasina Covertly rend bien mieux hommage à la place de Lady Ada Lovelace dans l'histoire des ordinateurs que la Reine des Machines de Gibson et Sterling.

⁸⁷ Stoppard, Tom. *Arcadia*. London: Faber and Faber, 1993. p.77.

⁸⁸ Néanmoins, le message finit toujours par passer, comme nous l'avons montré dans la dernière partie de l'article « Elephants and *Light Fantasy*: Humour in Terry Pratchett's *Discworld* series » (*Études Britanniques Contemporaines* 51. 2016. <<http://ebc.revues.org/3462>>. Consulté le 24/01/2017).

⁸⁹ Clayton, « Hacking the Nineteenth Century », *op.cit.*, p.205.

⁹⁰ « Insofar as steampunk involving [*sic*] self-aware Turing devices, Difference Engines, or automata, we find a thread connecting steampunk with cyberpunk: the exploration of the ghost in the machine concept, metaphysical questions imbedded in metonymic machines » (Perschon, *op.cit.*, p.185).

écriture, de la diégèse au *world-building*. Paradoxalement peut-être pour un genre qui n'est pas avant tout littéraire, il apparaît comme une machine à littérature, une machine à communication qui se répond à elle-même mais produit aussi sans cesse de nouveaux récits. Le steampunk, qui signifie d'autant plus qu'il ne veut peut-être rien dire, laisse toujours miroiter la vacuité du recyclage des clichés, mais tout ce qui brille n'est pas du fétichisme technologique. La distinction entre surface et profondeur, entre les rouages dorés de la technofantasy et les machines à différences n'est jamais nette et fréquemment réversible. Les éléments néo-conservateurs peuvent glisser aisément de la diversion à la divergence, aussi bien dans le traitement de la technologie que dans celui de l'Histoire.

III – Les expériences de l'uchronie : de la pailleasse au poème

Un des paradoxes centraux du genre uchronique – qui commence avec Louis Geoffroy,⁹¹ que baptise Charles Renouvier et que les Britanniques appellent « alternat(iv)e history »⁹² – est d'offrir la possibilité, par le biais de la fiction, d'aborder la science comme une science dure à travers une expérience de pensée. Bien que la frontière entre les deux ne soit pas nette, le roman uchronique fait pendant à la discipline « strictement » historique, où on parle d'approche contrefactuelle :

L'étude de l'Histoire évolue. [...] L'approche contrefactuelle nous aide à tracer les limites du possible, et ainsi la construction du monde tel qu'il est. Les esprits théoriques préfèrent aller de l'abstrait au concret. Les théories suggèrent des hypothèses, et les hypothèses doivent être testées. Le monde peut devenir un laboratoire. [...] Mais que se passe-t-il quand un tel test n'est pas réalisable en pratique ? [...] Dans ces circonstances, l'histoire virtuelle peut parfois s'avérer une ressource utile. Les scénarios uchroniques peuvent éprouver la robustesse d'une théorie.⁹³

Bien entendu, tous les historiens ne voient pas l'intérêt de l'exercice et Niall Ferguson synthétise les objections des différentes écoles dans son introduction au recueil d'essais *Virtual History* (1997), qu'il conclut sur des études historiques récentes prenant en compte les avancées mathématiques et physiques (comme la théorie du chaos). Les disciplines empruntent les unes aux autres : l'influence des modèles narratifs sur notre vision de l'Histoire⁹⁴ et de l'Histoire des

⁹¹ *Napoléon ou la Conquête du monde* (1812-1832), roman publié en 1836. Henriet esquisse une préhistoire du genre dans sa question 3 (Henriet, *op.cit.*, p.29-32).

⁹² Brian Aldiss identifie le début de l'uchronie anglophone avec le pamphlet *Historic Doubts Respecting Napoleon Buonaparte* (1819) de l'archevêque de Dublin Richard Whately, où celui-ci démontre que ce personnage historique n'a vraisemblablement jamais existé. Henriet considère ce texte comme relevant plutôt du canular ou du révisionnisme et propose à la place *Of a History of Events Which Have not Happened* (1849), essai d'Isaac d'Israeli (Henriet, *op.cit.*, p.32-33).

⁹³ Scalmer, Sean, traduit et cité dans *Ibid.*, p.55-56.

⁹⁴ Nous pensons avant tout aux travaux d'Hayden White : *Metahistory*, dont nous discutons à la fin de ce chapitre, mais aussi *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature and Theory* (Baltimore: John Hopkins

sciences⁹⁵ est aujourd'hui bien implantée dans le monde universitaire. Toutefois, à l'issue des campagnes politiques qui ont fait sacrer « post-vérité » (*post-truth*) le mot de l'année 2016 par *The Oxford English Dictionary*,⁹⁶ il semble important de rappeler que même le postmodernisme n'annihile pas la distinction entre Histoire et fiction. L'ironie d'un genre comme la métafiction historiographique dépend au contraire de l'existence de faits historiques, mais également d'une distance historiographique éclairée vis-à-vis de notre dépendance aux archives :

[B]oth real and imagined worlds come to us through their accounts of them, that is, through their traces, their texts. The ontological line between historical past and literature is not effaced [...], but underlined. The past really did exist, but we can only « know » that past today through its texts, and therein lies its connection to the literary. If the discipline of history has lost its privileged status as the purveyor of truth, then so much the better, according to this kind of modern historiographic theory: the loss of the illusion of transparency in historical writing is a step toward intellectual self-awareness that is matched by metafiction's challenges to the presumed transparency of the language of realist texts.

When its critics attack postmodernism for being what they see as ahistorical [...], what is being referred to as « postmodern » suddenly becomes unclear, for surely historiographic metafiction, like postmodernist architecture and painting, is overtly and resolutely historical – though, admittedly, in an ironic and problematic way that acknowledges that history is not the transparent record of any sure « truth ».⁹⁷

Nous évoquons dans l'introduction générale la brèche ouverte par l'uchronie dans laquelle s'engouffrent imagination et spéculation, et qui permettrait à la fantasy néo-victorienne de jeter plutôt un regard sur le côté qu'un regard en arrière : la fameuse question « what if...? » instille à la construction de mondes secondaires une dimension non d'évasion mais de remise en question. Pour mettre à l'épreuve cette hypothèse, il conviendra d'établir le rapport du steampunk à l'uchronie et d'examiner les visages de l'Histoire dans les mondes de la fantasy néo-victorienne, entre divergence, « fiction du désir du cœur »⁹⁸ et poésie.

1) Machine à divergence : les mondes du steampunk

La distinction entre métafiction historiographique et steampunk est en partie fondée sur la séparation entre littérature et paralittérature mais on peut également la ramener aux formes

University Press, 2010). Voir également Jenkins, Keith (*Why History? Ethics and Postmodernity*. London: Routledge, 1999) et Thompson, Willie (*Postmodernism and History*. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2004).

⁹⁵ Sur l'importance de Darwin et de la théorie de l'évolution dans la conception du récit, voir Beer, Gillian (*Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and the Nineteenth-Century Fiction*. London: Routledge and Kegan Paul, 1983) et Levine, George (*Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1988).

⁹⁶ Gatelais, Sylvain. « "Post-vérité", élu mot de 2016 : de Trump au Brexit, le reflet d'une année populiste ». *Le Nouvel Obs*. 22 novembre 2016. <<http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1600188-post-verite-elu-mot-de-2016-de-trump-au-brexit-le-reflet-d-une-annee-populiste.html>>. Consulté le 25/01/2017.

⁹⁷ Lorsqu'un auteur glisse une allusion à un de ses romans précédents dans le texte : Kurt Vonnegut a souvent recours à ce procédé (Hutcheon, « Historiographic Metafiction », *op.cit.*, p.10).

⁹⁸ Définition de la fantasy par David Pringle, citée dans le chapitre 1.

spécifiques que la métatextualité adopte dans l'un et l'autre genre. En effet, la métafiction historiographique évolue dans un intertexte littéraire et historique, réécrivant, amalgamant et interrogeant des œuvres autant canoniques qu'obscures – et glisse parfois dans ce qu'Hutcheon appelle l'intratexte.⁹⁹ Le steampunk fait tout cela, mais plus qu'autre chose, il se réécrit lui-même, ressassant les lieux communs et les boulons de sa sous-culture, cette surface esthétique qui constitue un matériau fictionnel tout aussi important que les textes fondateurs. Voilà pourquoi Mellier peut affirmer que « la structure profonde du steampunk n'est ni l'uchronie ni la problématisation du temps dans les histoires autres, mais bien la production d'un univers de fiction en constante extension et susceptible de thématiser et d'intégrer tout type de formes fictionnelles ». Ce recyclage intempestif inquiète Barillier et Colson quant à la longévité du genre et fait dire à Henriët que, « victime de son succès », le steampunk « tourne en rond, tout le monde copiant tout le monde et mettant des dirigeables à la première occasion ». ¹⁰⁰ S'ils n'ont pas entièrement tort, notons qu'aucun d'entre eux n'évoque le développement du steampunk postcolonial, qui en est encore à ses débuts et négocie différemment le retour des clichés. Quoi qu'il en soit, la métatextualité incestueuse semble une meilleure base pour distinguer le steampunk de l'uchronie classique, car plusieurs œuvres du corpus ne fonctionnent pas seulement, comme l'affirme Henriët, sur le principe que « l'avenir est arrivé plus tôt », ¹⁰¹ mais ont bel et bien des points de divergence identifiables qui font bifurquer l'Histoire : la révolution galloise de 1854 et la continuation de la guerre de Crimée chez Fforde, la sortie du placard des créatures surnaturelles à la Renaissance chez Carriger. Toutefois, ces deux univers fictionnels incluent également une divergence préexistante qui touche aux lois de la réalité : l'existence même de créatures surnaturelles chez Carriger et la circulation possible entre le mondes des livres et le monde réel chez Fforde. Que se passerait-il si, au lieu de rapporter le merveilleux à la suspension consentie de l'incrédulité, nous le considérons comme un point de divergence ?

Dans son analyse de *The Difference Engine* et *Arcadia*, Jay Clayton glose l'uchronie comme suit : « [t]his popular tradition is sometimes called alternative history or parallel worlds ». ¹⁰² De même, l'article de Brian Aldiss dans *The New Encyclopedia of Science Fiction*

⁹⁹ Elle cite des emprunts de Vonnegut à ses propres lieux et personnages visibles dans *Slaughterhouse Five* en exemple (*Ibid.*, p.9).

¹⁰⁰ Henriët, *op.cit.*, p.109.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.107.

¹⁰² Clayton, « Hacking the Nineteenth Century », *op.cit.*, p.194.

s'intitule « Alternate Worlds and Alternate Histories » (1988). Pourtant, comme l'explique Perschon, les deux ne sont pas équivalents :

While alternate history is often equated with steampunk, steampunk is rarely alternate history. A key difference exists: alternate history posits one moment of historical divergence, but does not abandon laws of the physical universe in the process. Steampunk occurs in an alternative world, not an alternate timeline, a space-time setting with different physical laws than our own, where cavorite, aether, or all pretense abandoned, *magic* makes things work. This difference may seem minimal, but I contend, as the *Encyclopedia of Fantasy* does, that it is “crucial” [...].¹⁰³

If a story presents the alteration of some specific event as a premise from which to argue a new version of history [...] then that story is likely to be sf. If, however, a story presents a different version of the history of Earth *without arguing the difference*—favorite differences include the significant, history-changing presence of magic, or of actively participating gods, or of Atlantis or other lost lands, or of crosshatches with otherworlds—then that story is likely to be fantasy.¹⁰⁴

Les remarques de Perschon portent sur le deuxième tome de *Burton and Swinburne* et Mark Hodder est effectivement le seul auteur du corpus qui utilise le surnaturel tout en portant notre attention sur son impossibilité, en particulier lors de cette conversation entre la comtesse Sabina et Burton :

“Because—I know it sounds strange—but *this*, what I do, my ability to glimpse not only the future, but *futures*—plural—should not be possible!”

“I’m not sure I understand what you mean. You have a reputation for accuracy and I’ve seen it demonstrated. Plainly, it is not only possible but also actual.”

“Yes, and that’s the problem! Prognostication, cheiromancy, spiritualism—these things are spoken of in the other history, but *they do not work there*, and those who claim such powers are regarded as nothing but charlatans and swindlers.”¹⁰⁵

La comtesse sert de porte-parole à Hodder pour affirmer que le monde qu’il crée est impossible, mais Burton, comme un lecteur de fantasy, a suspendu son incrédulité et constate que dans le cadre de l’univers donné, les pouvoirs sont non seulement possibles mais réels. C’est le lecteur qui convainc l’auteur et non l’inverse. Dans la mesure où le lecteur d’une uchronie peut comparer la vraie Histoire à l’Histoire fictionnelle, tout le genre repose sur la théorie des mondes multiples d’Everett,¹⁰⁶ mais ne l’actualise jamais vraiment : il n’y a toujours qu’une

¹⁰³ Perschon, Mike. « All This and a Steampunk Volkswagen: *The Curious Case of the Clockwork Man* by Mark Hodder ». *Tor.com*. 10 May 2011. <<http://www.tor.com/2011/05/10/all-this-and-a-steampunk-volkswagen-the-curious-case-of-the-clockwork-man-by-mark-hodder/>>. Consulté le 25/01/2017 ; italiques originales.

¹⁰⁴ Clute and Grant, *op.cit.*, p.21 ; italiques originales.

¹⁰⁵ Hodder, Mark. *The Curious Case of the Clockwork Man*. Snowbooks, 2011. loc.1389-1393. La magie et la vision des différents futurs sont causées par la résonance des diamants noirs présents dans la combinaison de Spring-Heeled Jack.

¹⁰⁶ Interprétation de la mécanique quantique formulée par Hugh Everett en 1957, visant à résoudre le problème de la mesure (le fameux chat de Schrödinger qui est à la fois mort et vivant tant qu’on ne l’observe pas) en proposant

Histoire centrale, où les autres cours n'apparaissent que comme des échos. Hodder, au contraire, transforme ses Histoires en autant de mondes et démultiplie ses personnages, revenant encore et encore au point de divergence (l'arrivée de Spring-Heeled Jack) qui fragmente le pacte de lecture ontologique. Le lecteur de l'imaginaire a l'habitude de compiler la xéno-encyclopédie d'un monde donné mais s'attend rarement à devoir la recommencer en cours de route. Steffen Hantke affirme, dans son article de 1999 : « [T]he shaping force behind steampunk is not history but the will of its author to establish and then violate a set of ontological rules ».¹⁰⁷ Or, comme nous l'avons vu dans le chapitre 5, la fantasy est un genre où les règles ontologiques définies pour le monde fictionnel sont sacrées et une grande partie du steampunk participe de ce pacte de lecture confiante. Les déformations et différences entre notre XIX^e siècle et le monde créé impliquent le lecteur dans le *world-building* par un chassé-croisé de reconnaissance et d'aliénation, mais celui-ci est restreint par le besoin de cohérence interne. Rares sont les auteurs qui font de la divergence un principe poétique, revenant de façon répétée au principe fondateur de leur monde fictionnel pour le détruire, le déformer, le remettre en question : Swanwick en fait partie et Hodder également. Cela n'empêche pas ce dernier de tomber dans l'excès en ce qui concerne le traitement métatextuel de figures historiques, montrant une tendance à la parade plutôt néo-conservatrice qu'historiographique.

2) Name-dropping : une ligue de fantasy néo-victorienne ?

Hantke considère le mélange de personnages historiques et fictionnels et la fictionnalisation de figures historiques dans le steampunk comme des façons d'explorer la textualité et la discursivité de l'Histoire,¹⁰⁸ et sur ce point, le steampunk s'apparente effectivement à la métafiction historiographique. Toutefois, la façon dont le steampunk réécrit des personnages historiques ressemble parfois moins à un travail historiographique et/ou postmoderniste qu'à une tendance paralittéraire à la formule, la répétition du même avec variation. Clayton propose une définition de l'uchronie qui nous rappelle fortement celles du néo-victorianisme dans le premier numéro de *Neo-Victorian Studies* :

[A]lternative history often highlights obscure or suppressed historical actors—those on the losing side in wars, whether of ideas or of armies; women, minorities, the poor, the otherwise

une division à chaque alternative : dans un monde, le chat est vivant, dans l'autre, il est mort. L'idée a beaucoup inspiré les auteurs de l'imaginaire et est notamment utilisée par Philip Pullman dans *His Dark Materials*.

¹⁰⁷ Hantke, Steffen. « Difference Engines and Other Infernal Devices: History According to Steampunk ». *Extrapolation* 40:3 (1999). p.248.

¹⁰⁸ *Ibid.*

silenced; people considered mad in their day; the young, the old, the infirm; even animals and other nonhumans.¹⁰⁹

En principe, n'importe qui peut détourner le cours de l'Histoire, mais qu'en est-il de la pratique ? Si l'on considère les romans produits, l'uchronie n'est pas un genre démocratique :

[U]ne portion très majoritaire des changements opérés par les auteurs repose sur le destin différent d'un « grand homme ». Comme l'écrit Olivier Asselin, « les uchronies privilégient ainsi souvent les grands hommes qui nous gouvernent, les grands événements politiques et militaires, les changements de régimes et de guerres, les élections nationales et les batailles » [...]. [L]'uchronie semble se résumer bien souvent à ces figures de notre Histoire, ce qui permet à ses détracteurs de dire qu'elle fait la part belle à la théorie de Carlyle [...]. Parmi ses citations les plus connues, on trouve : « L'histoire du monde se résume à la biographie des grands hommes ».¹¹⁰

Cette « parade des grands hommes » obéit à des considérations autant pratiques¹¹¹ que philosophiques : même sans partager l'approche déterministe, nous ne pouvons pas faire abstraction du sens téléologique que notre regard en arrière projette sur le cours des événements. L'uchronie offre la satisfaction cérébrale d'une partie d'échecs, où le déplacement des pièces par hasard ou stratégie est limité. Dans *Anno Dracula*, l'alliance des intellectuels et activistes de gauche contre la dictature du comte n'est ainsi guère surprenante et efface les divergences de William Morris et d'Eleanor Marx avec Henry Hyndman, même si l'adoption de l'immortalité ajoute une dimension supplémentaire à la partie.¹¹² Il y aurait davantage à dire mais nous réservons Newman pour la confusion métafictionnelle entre créateur et créature, dont nous traiterons dans le chapitre suivant, et préférons donc ici nous concentrer sur Hodder, qui illustre notre argument de façon plus claire dans cette sous-partie.

En effet, chaque tome de la série *Burton and Swinburne* se termine par une annexe intitulée « Appendix – Meanwhile, in the Victorian Age... » où l'auteur présente la biographie des figures historiques à l'époque où se déroule le roman, tirant au clair les anachronismes, listant les sources des différentes citations et les distinguant de ses propres pastiches.¹¹³ La

¹⁰⁹ Clayton, « Hacking the Nineteenth Century », *op.cit.*, p.196.

¹¹⁰ Henriot, *op.cit.*, p.58-59.

¹¹¹ « Vis-à-vis de son lecteur, il faut [à l'auteur] un point de divergence qui soit crédible [...] intéressant dans ses conséquences et donc dans ses développements littéraires, mais également facilement reconnaissable du lecteur moyen. Quoi de mieux que des figures comme César, Napoléon, Hitler, Roosevelt et Einstein ? » (*Ibid.*, p.61).

¹¹² « You did not have to be warm to take Vlad Tepes for a monster. Eleanor Marx, herself a new-born, and authoress with Dr Edward Aveling of *The Vampire Question*, made an impassioned speech calling for the abdication of Queen Victoria and the expulsion of the Prince Consort » (Newman, *op.cit.*, p.21). La transformation de *The Woman Question* en *The Vampire Question* se rapporte au lien entre les créatures de la nuit et l'exploitation sexuelle des prostituées que nous avons évoqué dans le chapitre 4.

¹¹³ « Queen Victoria did not award [Burton] a knighthood until 1886 [...] Isambard Kingdom Brunel actually said: "I am opposed to the laying down of rules [...]" [...] The Mad Marquess never said: "Every time we are faced with a choice [...]" » (Hodder, *The Strange Affair of Spring-Heeled Jack*, *op.cit.*, loc.10348-10465).

différence entre fiction (« never ») et réalité (« actually ») reste donc clairement établie, alors même que dans l'univers des romans, notre version de l'Histoire existe en même temps (« meanwhile ») que l'uchronie. D'après l'avant-propos du tome 3, la clarté des règles du jeu a effectivement encouragé nombre de lecteurs à s'informer sur des figures historiques mineures ou méconnues,¹¹⁴ et de ce point de vue-là, l'approche semble néo-victorienne. Néanmoins, la reconversion des figures historiques (William Morris et Dante Gabriel Rossetti sont tous les deux ministres) devient rapidement automatique, comme le montre cet extrait du tome 4 :

It was an exceptional gathering of singular personalities: Burton, magnetic, forceful, but somewhat troubled; Monckton Milnes, stylish, charming, and eclectic; Levi, perceptive and inquisitive; Rossetti, complex and a little pensive, Charles Dodgson, quiet, dreamy and self-conscious; Arthur Hughes, brooding but penetrative in his comments; Sir Walter, passive but jocular, and Swinburne, whose enthusiasms and excitability increased in proportion to his consumption of alcohol [...].¹¹⁵

Les adjectifs « exceptional » et « singular » semblent ironiques, appliqués à cette énumération mécanique de noms et d'attributs ponctuée par l'alternance entre les rythmes ternaires et binaires et quelques allitérations et rimes internes (« perceptive and inquisitive [...] pensive [...] penetrative »). Cette impression de litanie autotélique peut être lue comme une diminution héroï-comique du prestige des noms, qui se fondent les uns dans les autres au sein de la musicalité de la phrase. Hodder exagère ici sa propre tendance au *name-dropping*, pourtant nous nous interrogeons sur la portée de cette satire en ce qui concerne la méthodologie employée pour la réécriture de l'Histoire. La très faible proportion de figures féminines donne particulièrement l'impression que l'auteur ne cherche pas tant à faire parader les grands hommes qu'à les réunir au club pour partager un verre et un cigare avec eux, comme une sorte de fantasme historique. Cette tendance nous rappelle la ligue fantasy (« fantasy football »), passe-temps américain apparu dans les années 1960 où les participants s'imaginent dans la peau de propriétaires d'équipes sportives, composent leur équipe de rêve à partir de sportifs réels et défient d'autres joueurs sur la base des résultats réels de matchs, en compilant des statistiques.¹¹⁶ Hodder, quant à lui, se constitue une ligue fantasy victorienne qui, malgré le côté controversé de Burton et Swinburne dans la société du XIX^e siècle, n'a aucune commune mesure

¹¹⁴ « When I began writing these tales of Burton & Swinburne, I couldn't help but worry that I might be insulting the memory of men and women who, by virtue of their hard work and astonishing talent, had made their mark of history. My concerns were assuaged when enthusiastic readers told me that, while reading my novels, they repeatedly consulted Wikipedia and other sources to learn more about the real lives of the people I had "hijacked". This delights me » (Hodder, *Expedition to the Mountains of the Moon*, *op.cit.*, loc.17-20).

¹¹⁵ Hodder, Mark. *The Secret of Abdu El Yezdi*. London: Del Rey, 2013. p.175.

¹¹⁶ Duvauchelle, Wulfran. « Les "Fantasy League", ce marché périphérique du sport aux enjeux colossaux ». *Blog invité Le Figaro*. 22 mai 2014. <<http://blog.lefigaro.fr/sport-business/2014/05/les-fantasy-league-ce-marche-peripherique-du-sport-aux-enjeux-colossaux.html>>. Consulté le 28/01/2017.

avec la révision néo-victorienne à l'œuvre dans *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999-2009) d'Alan Moore et Kevin O'Neill.¹¹⁷

Le but n'est pas de critiquer Hodder spécifiquement – la littérature dans son ensemble sert à assouvir les désirs du cœur des auteurs et lecteurs, leur permettant de voyager en esprit et de rencontrer des amis imaginaires. Cependant, notre problématique centrale nous pousse à interroger les motivations et les conséquences du plaisir littéraire, qui n'est jamais complètement neutre. Les caméos historiques sont une façon parmi d'autres de jeter de la poudre aux yeux, d'habiller le XIX^e siècle de nouveaux vêtements sans interroger ses problèmes sous-jacents. Lorsque l'exceptionnel, l'extraordinaire ne constitue pas une ouverture sur l'altérité mais une parade des grands hommes du canon, la métafiction apparaît plus néo-conservatrice qu'historiographique.

3) Poètes, poèmes, ποιήσις : faire rimer l'Histoire

“As a poet, I seek to write that which is timeless. I do so by employing structures based not upon sequence but on meter, juxtaposition, and rhyme [...] one must seek the truth through coincidences, patterns, themes, symbolic harmonies, and nonlinear correlations [...]”

(Algernon Swinburne selon Mark Hodder, *The Rise of the Automated Aristocrats*)

Le lecteur de *The Difference Engine* peut être amusé d'apprendre que dans l'uchronie de Gibson et Sterling, le Révérend William Wordsworth et le Professeur Samuel Taylor Coleridge ont réussi à fonder leur société pantisocratique en Amérique ou que John Keats aurait pu consacrer sa courte existence non à la poésie mais à la version steampunk du cinéma muet (kinotrope). Moins accessoire dans le roman est Lord Byron, qui, au lieu de mourir d'une fièvre après avoir laissé une partie de sa fortune dans la révolution grecque, est rentré dans les rangs et devenu Premier Ministre. Ces réécritures jouent avec la dimension engagée de la poésie romantique et mettent en scène la façon dont les grands textes et les grands auteurs forment et informent notre vision de l'Histoire. Mais la canalisation de la vie scandaleuse de Byron dans

¹¹⁷ « It is an encyclopaedia of Victorian fantastic fiction at the same time that it is an investigation into the dominant political, social and sexual ideologies of that time and their afterlife in our own. Moore lets us perceive the late Victorian period filtered through the collective prism of its literary imagination, while highlighting the necessary constructedness of such a vision, and thereby providing a genuine neo-Victorian perspective, through his 'illicit' crossing of fictional worlds. His postmodern re-interpretation of so many well-known fictional characters emphasises their embeddedness in discourses of power and gender relations, especially in their interactions with each other and with the institutions of power that are the motors of the stories, most prominently the British Empire. As is already apparent from the title, one of the leitmotifs of the series [...] is otherness » (Domsch, Sebastian. « Monsters against Empire: The Politics and Poetics of Neo-Victorian Metafiction in *The League of Extraordinary Gentlemen* ». Kohlke and Gutleben (eds.), *Neo-Victorian Gothic*, op.cit., p.98).

un poste politique respectable reflète aussi la conclusion néo-conservatrice du roman, où les visions traditionnelles de la technologie, de la sexualité féminine et de l'ordre triomphent sur l'esprit irrévérencieux des anachronismes.¹¹⁸

Tous les caméos de Byron dans le corpus ne sont pas aussi chargés politiquement : la majeure partie de *Jonathan Strange and Mr Norrell* s'amuse avec sa légende, ne le laissant apparaître que dans des lettres et rumeurs racontées par les personnages (un peu comme dans *Arcadia*) jusqu'au moment où Strange devient plus byronien que lui et où le poète lui rend visite dans le Pilier d'Obscurité pour s'inspirer de sa folie. Les avatars de Lord Byron dans le corpus sont toujours charismatiques mais aussi fréquemment ridicules, moins des héros que des pions qui accomplissent quelques actes impulsifs, égrènent quelques vers célèbres et se font manipuler par les antagonistes.¹¹⁹ Celui de Kowal ne fait pas exception à la règle mais dans le même temps, elle exploite plus en profondeur sa création poétique. Dans sa note historique, elle affirme que la présence du poète dans le roman n'était pas préméditée (quoi de plus byronien que de faire irruption dans une histoire sans y avoir été invité ?) et donne les références des deux poèmes canoniques qu'il récite au cours du roman.¹²⁰ Un troisième, 'The Glamourist', est une adaptation plus poussée des vers 10 à 39 du quatrième canto de *The Prophecy of Dante* dont voici les trois premières strophes :

Many are *Glamourists* without acclaim,
Yet what is *Glamour* but to create
From naught but *illusory light*; and aim
At an *ephemeral* life beyond our fate,
And be the new Prometheus *to attain*
The noble fire from Heaven, and then, too late,
Finding the pleasure given repaid with pain,
And vultures to the heart of the bestower,
Who, having lavished his high gift in vain [...].¹²¹

¹¹⁸ Clayton, « Hacking the Nineteenth Century », *op.cit.*, p.190.

¹¹⁹ Au début de *Druid's Blood*, Byron est l'amant attiré de Victoria sur les ordres de Lord Kitchener. Dans *The Anubis Gates*, il est enlevé, téléporté, remplacé par un double magique, drogué et soumis à un lavage de cerveau dans le but de lui faire assassiner George III. Dans *Valour and Vanity*, il est longtemps suspecté d'avoir trahi ses amis Jane et Vincent mais s'avère finalement avoir été manipulé par sa maîtresse Marianna.

¹²⁰ « In the course of research, I read Andrea Di Robilant's book *Lucia: A Venetian Life in the Age of Napoleon*, and she mentioned that in 1817, which is in the year in which the novel was set, Lord Byron was actually living in Venice. I jumped on it. I mean... a heist novel? With Lord Byron? This is not something you pass up [...] The three poems he recites during the course of the novel are all slightly adjusted from the canonical version. I justified this in the book by pretending that he later wrote them down and edited them. I took excerpts from *Beppo: A Venetian Story* and *Don Juan* (Canto. 14) » (Kowal, Mary Robinette. *Valour and Vanity*. London: Constable and Robinson, 2014. loc.5176-5184).

¹²¹ *Ibid.*, p.142-143.

Les modifications, indiquées en italiques, n'affectent ni la scansion du pentamètre iambique (agrémenté de quelques inversions trochaïques initiales) ni le schéma des rimes (A-B-A B-C-B C-D-C). Les changements illustrent donc bien le style de réécriture auquel se livre Kowal, puisque le poème original est justement une tentative de Byron pour adapter la *terza rima* de Dante : l'hommage poétique est mis en abyme et la reprise de la rime d'une strophe sur l'autre, qui fait passer l'intérieur (deuxième vers) à l'extérieur (premier et troisième vers) entrelace original et copie. Comme toutes les citations poétiques du corpus, le poème, prononcé d'une traite, repose sur le mythe romantique du génie rebelle (« the new Prometheus »), de l'inspiration fulgurante (tous les avatars de Byron dans le corpus disent à moment donné « I should probably write that down »). Byron est inspiré par un *tableau vivant* créé par Jane et Vincent, donc une œuvre de magie éphémère et instinctive par nature, mais inversement, l'emprunt au textile pour le vocabulaire technique du *glamour* met justement l'accent sur le matériel, l'artisanal, les différents fils et plis qui constituent le résultat final. En remplaçant « Poesy » par « Glamour » dans le poème original et en faisant les ajustements rythmiques et lexicaux qui en découlent, Kowal offre bien sûr un commentaire métalittéraire sur la composition de sa propre œuvre mais aussi sur la poésie en général en tant que *création* (étymologiquement). Tous les auteurs du corpus qui reprennent un poète romantique du XIX^e siècle comme personnage se plaisent à imaginer que tel poème, tel vers est inspiré par les événements extraordinaires de la fantasy et que les métaphores et métonymies sont liées à une magie bien réelle. Le rapport chronologique entre inspiration, création et réception est perturbé, inversé. Les hypotextes poétiques disséminés dans le corpus, même s'ils restent une façon de s'appropriier le prestige, l'autorité, la beauté du canon poétique,¹²² forment également un intertexte qui réfléchit la quête de l'origine.

Celle-ci est subvertie chez Powers dans la relation entre Brendan Doyle, le chercheur en littérature devenu voyageur dans le temps et William Ashbless, le poète mineur et mystérieux dont il est spécialiste. Bloqué en 1810, Doyle attend en vain Ashbless à l'endroit et au lieu où celui-ci est censé avoir écrit son *magnum opus*, 'The Twelve Hours of the Night' et, déçu et énervé, finit par recopier le poème de mémoire. Ce n'est que bien plus tard qu'il comprend, après avoir été transféré dans un autre corps par Dog-Face Joe, que *Doyle et Ashbless sont une*

¹²² Gutleben, *Nostalgic Postmodernism*, op.cit., p.20-21.

seule et même personne.¹²³ Selon le principe de la boucle causale, utilisée notamment dans la nouvelle de science-fiction *By His Bootstraps* (1941) de Robert A. Heinlein, le poème n'a donc pas d'auteur : tout se passe comme s'il s'était créé lui-même, comme s'il était sa propre origine et finalité. Comme l'indique son titre, le poème est une réflexion sur le temps, sur ses marées et ses courants.¹²⁴ Powers montre que la poétique métalittéraire du steampunk existe dès ses débuts mais nous préférons concentrer nos analyses stylistiques sur une œuvre plus contemporaine. En effet, la poésie de Swinburne est directement inscrite dans la poétique des romans de Mark Hodder et la structure cyclique de l'hexalogie. Les multiples voyages dans le temps et le *reboot* effectué par Burton à la fin du tome 3 placent les différents tomes non dans une relation d'antériorité/postériorité mais dans une trame d'échos et de reprises non-linéaires. Ainsi, le Swinburne du tome 5, qui déclame spontanément un extrait de 'The Higher Pantheism in a Nutshell' (1880) en voyant les fleurs du temps cite à la fois son modèle « réel », historique, mais aussi une version de lui-même qui est antérieure dans l'ordre des romans (tome 3), parallèle sur le plan de l'uchronie, postérieure en termes de dates (1919) et radicalement différent sur un plan physiologique (végétal) :

"I find it rather difficult to measure time, these days. I've had such a different sense of it since I—er—took root, so to speak. It's not at all the way I used to think of it. Can you conceive of time as a thing filled with paradoxes and echoes? What a magnificent poem it could make!"

"Once the mastodon was; pterodactyls were common as cocks;
Then the mammoth was God; now is He a prize ox."

"Parallels all things are, yet many of these are askew;
You are certainly I; but certainly I am not you."

"Springs the rock from the plain, shoots the stream from the rock;
Cocks exist for the hen; but hens exist for the cock."

"God, whom we see not, is; and God, who is not, we see;
Fiddle, we know, is diddle, and diddle, we take it, is dee."¹²⁵

Le steampunk de Hodder est volontiers grotesque, excessif et irrévérencieux (une plante géante qui produit son propre whisky pour s'enivrer déclame des vers canoniques) mais relève également d'une forme d'utopisme qui cherche la transcendance. L'ordre sujet/verbe est inversé

¹²³ On note la ressemblance du nom avec Randolph Henry Ash, le poète victorien créé par Byatt six ans plus tard. Byatt a-t-elle lu Powers, ou s'agit-il d'une simple coïncidence ? En tout cas, la combinaison de « ash » et « bless » évoque le phénix renaissant de ses cendres, ce que Doyle fait à plusieurs reprises au cours du roman.

¹²⁴ « And a river lies/ Between the dusk and dawning skies,/ And hours are distance, measured wide/ Along that transnocturnal tide—/ Too doomed to fear, lost to all need,/ These voyagers backward fast recede/ Where darkness shines like dazzling light/ Through the Twelve Hours of the Night. » (Powers, *op.cit.*, p.132). Ces vers finaux, que Doyle considère lui-même maladroits (« somewhat awkward »), utilisent des rimes plates et pauvres et un tétramètre iambique ni complètement régulier, ni réellement irrégulier, qui n'évoque aucune époque en particulier sur le plan formel. Les images liant les champs lexicaux de la lumière et de l'obscurité sont plus intéressantes, avec l'antiphrase « darkness shines like dazzling light » et le néologisme « backward ».

¹²⁵ Hodder, *Expedition to the Mountains of the Moon*, *op.cit.*, loc.6513-6520.

à plusieurs reprises et les rimes plates structurent une accumulation de paradoxes : la parodie moqueuse de ‘The Higher Pantheism’ (1870) de Tennyson est également une réflexion sur le choc sublime du « temps profond »¹²⁶ auxquels les Victoriens sont confrontés et sur les paradoxes temporels innombrables de l’univers d’Hodder, qui transparaissent dans l’excès de chiasmes.

Swinburne a raison ; le temps est un poème et c’est même l’un des siens : si Hodder joue avec l’idée que le temps possède une conscience, une volonté, un but (métaphore métalittéraire évidente pour l’auteur comme démiurge¹²⁷ ou encore l’Esprit de Hegel), il explore surtout les images organiques, de la rose du temps qui répare les dégâts causés au cours de l’Histoire en s’épanouissant¹²⁸ à la conception musicale que tentent d’expliquer les *nāgās* :

[T]here’s much more to time than mere rhythm and sequence. There’s a melody. There are refrains that arise and fade and arise again. Time can change pitch and timbre and texture. Time has harmonies. It has volume. It has accents and pauses. It has verses and choruses. Your understanding of it is tediously horizontal, but it has all these vertical aspects too.¹²⁹

Les rythmes et structures ternaires créent une impression d’équilibre, tandis que les allitérations en [m] et [t] et les pronoms anaphoriques (« there », « it ») illustrent l’aspect simple, naturel de l’image. L’insistance sur la verticalité annonce le phénomène qui touche le futur entre les tomes 5 et 6, vision à la fois utopique, eschatologique (« the Rapture », le ravissement promis aux justes sept ans avant le règne du Christ) et assez *New Age*, puisque toute l’humanité semble s’unir en un seul organisme (végétal, comme la jungle rouge ?). Ce transhumanisme est-il à prendre au pied de la lettre, ou avec une distance ironique ? En tout cas, l’idée que l’évolution progresse vers une élévation offre à la fois une alternative rafraîchissante à la mode de la fiction dystopique et une variation sur la conception hégélienne de l’Histoire comme progrès. En effet, l’hexalogie d’Hodder ne fonctionne pas sur un seul plan (horizontal/vertical, historique/fictionnel) mais sur tous les plans à la fois. Les boucles et itérations temporelles ne tournent pas en rond, elles progressent vers une origine créatrice. En définitive, l’uchronie

¹²⁶ « [D]EEP time » (McPhee, John, cité dans Gilmour, *op.cit.*, p.25).

¹²⁷ « No, Sir Richard, this is real. At least, as much as anything else in a universe whose very fabric is woven out of imagination, projection, interpretation, and belief; a universe that is nothing but a reflection of the sentience that discerns it » (Hodder, *The Rise of the Automated Aristocrats*, *op.cit.*, loc.1429).

¹²⁸ « *Eyes of hours whose pace halt or quicken/ Read in blood-red lines of loss and blame./ Writ where cloud and darkness round it thicken./ Time, thy name./ Was the rose reciting the verse? A talking flower?/ Nay, but rest is born of me for healing./ —So might haply time, with voice repress./ Speak: is grief the last gift of my dealing?/ Nay, but rest./ Petals unfurling. Ages unfolding. Time, curling around itself, opening its secrets./ Petal layered upon petal. History layered upon history./ What am I seeing?/ The Beetle’s voice: “The world’s narrative” » (Hodder, Mark. *The Return of the Discontinued Man*. London: Del Rey, 2014. p.132 ; italiques originales.; italiques originales).*

¹²⁹ Hodder, *Expedition to the Mountains of the Moon*, *op.cit.*, loc.6431-6433.

complexe que pratique Hodder ne nous dit pas si les deux guerres mondiales du XX^e siècle sont inévitables mais elle montre que la poésie, elle, est *nécessaire* dans tous les sens du terme. Au milieu des marées de l'Histoire, les poèmes sont des points fixes hors du temps (*u-chronos*) et de l'espace (*u-topos*), des lieux de mémoire à habiter,¹³⁰ des réceptacles d'un sens qui ne fait de grandir avec chaque réécriture.

Qu'est-ce que le steampunk ? Un type spécifique d'uchronie, une forme (ostentatoire) de science-fiction et (déguisée) de fantasy, une fiction de la science dont nous avons utilisé l'étude pour mener une expérience « scientifique » sur les croisements de la fiction. Les images et concepts de la théorie du chaos qui participent de la littérature depuis les années 1970 interviennent directement dans la logique générique auto-réflexive du steampunk : la machine métatextuelle (métaphore dominante soulignée par Barillier, Colson et Mellier) est soumise à l'entropie et menace de s'enliser dans son recyclage des clichés, toujours suspendue entre vacuité et sens, surface et profondeur. Mais la fantasy permet justement de détourner, pirater le système, de changer les règles du jeu. Avec des lois physiques différentes, l'exploration de la « physique des métaphores »¹³¹ propre aux littératures de l'imaginaire s'ouvre sur l'imaginaire cosmogonique. L'expérience de pensée mise en place avec l'approche contrefactuelle est fertile mais limitée : il faut que la théorie d'Everett soit actualisée, poétisée et pas seulement formulée. Dans un multivers, la machine à mouvement perpétuel inventée par Isaac devient possible. On passe donc d'une image mécanique (la métaphore de la machine) à des images organiques : la fleur, la musique, le poème... L'origine s'efface, mais à travers les ressorts narratifs science-fictionnels que constituent les boucles causales et paradoxes temporels, le texte se crée lui-même et devient sa propre finalité.

L'idée d'un sens poétique de l'Histoire n'est pas incompatible avec la conception du progrès de l'Esprit de Friedrich Hegel, dans la mesure où celui-ci considérait la poésie comme une forme de connaissance, une appréhension métaphorique du monde qui contient en elle le potentiel de générer les autres approches (par la métonymie, la synecdoque et l'ironie).¹³² Hayden White, qui analyse l'imagination historiographique du XIX^e siècle à la lumière de ces

¹³⁰ Parfois littéralement : chez Fford, Polly Next est prise en otage à l'intérieur de 'I Wandered Lonely as a Cloud' où elle se fait conter fleurette par l'esprit de Wordsworth. Jack Schitt est emprisonné dans 'The Raven' de Poe.

¹³¹ Lehman, *op.cit.* (voir chapitre 1).

¹³² White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1975. p.86.

quatre figures littéraires en les associant à différents modes d'argumentation et d'intrigue,¹³³ montre que Hegel emploie un mode d'argumentation organiciste et voit l'Histoire comme obéissant à une structure tragique sur un plan microcosmique et comique sur un plan macrocosmique.¹³⁴ D'après Karl Marx, l'Histoire se répète deux fois : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce.¹³⁵ Le deuxième stade évoque une idée de décadence, avec l'imitation caricaturale des spectres du passé à laquelle les générations futures ne peuvent pas échapper. Or, la relation de répétition/transformation que la fiction entretient avec l'Histoire dépasse cette dichotomie. Ainsi, le steampunk aborde la perte de l'innocence et des horizons infinis de la science à la fin du long XIX^e siècle¹³⁶ avec un humour irrévérencieux, parfois farcesque, toujours exubérant et excessif : « steampunk seems less mourning for the loss of progress than celebratory dancing-on-the-grave of a teleological worldview ».¹³⁷

¹³³ « Mode[s] of Argument » : « Formist », « Mechanistic », « Organicist », « Contextualist » ; « Mode[s] of Emplotment » : « Romantic », « Tragic », « Comic », « Satirical » (*Ibid.*, p.29).

¹³⁴ *Ibid.*, p.30.

¹³⁵ « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce » (Marx, Karl. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Éd. Ovtcharenko, Claude. Saguenay : Les classiques des sciences sociales, 2008. p.13. <http://classiques.uqac.ca/classiques/Marx_karl/18_brumaine_louis_bonaparte/18_brumaine_louis_bonaparte.pdf>. Consulté le 22/05/2017).

¹³⁶ « World War I can be read as a signifier of the industrial West's loss of innocence: the optimism prior to this loss is part of the attraction of steampunk. It evokes a time when technology had not yet produced the tank, or mustard gas, or the atom bomb. It evokes a time when frontiers, and therefore, possibilities still existed, and were externalized in fantastic voyages » (Perschon, « The Steampunk Aesthetic », *op.cit.*, p.179-180).

¹³⁷ *Ibid.*, p.62.

*

* *

Cette deuxième grande partie a montré l'héritage des différentes littératures de l'imaginaire (science-fiction, fantasy, horreur, policier) qui entrent dans la composition métalittéraire de la fantasy néo-victorienne. Le XIX^e siècle voit naître de nombreuses traditions, aussi bien fictionnelles qu'historiographiques : bien qu'opposées dans les interprétations, les écoles de pensée historique que sont le romantisme, l'idéalisme (Hegel) et le positivisme (Auguste Comte) sont, d'après White, unis dans leur rejet de l'attitude ironique qui caractérisait l'étude du passé sous les rationalistes de la fin des Lumières.¹³⁸ White souligne l'enthousiasme et l'assurance de l'historiographie du début du XIX^e siècle, or, celle-ci semble singulièrement étrangère à notre conception contemporaine. Après les deux guerres mondiales, après la Shoah, on ne peut plus penser le progrès de l'esprit humain de la même manière, et pourtant, la prévalence du roman policier dans notre corpus montre bien que le positivisme s'allie idéalement aux littératures anti-mimétiques. Les romances des archives analysées dans le chapitre 5 reposent sur une conception monolithique de la vérité. Comme nous l'avons vu, celle-ci n'est pas dépourvue de paradoxes fertiles (puisque'elle est alliée au merveilleux) et fait écho à la dépendance des traces écrites dans notre approche du passé – et pourtant, elle met en évidence une foi en la connaissance qui va à l'encontre du postmodernisme. La sacralité de la quête épistémologique est-elle absolue ? Pas intrinsèquement, puisque l'héritage gothique y introduit des failles, des ombres. Par ailleurs, cette deuxième grande partie a permis de vérifier une tendance déjà constatée dans le chapitre 3 : la pulsion utopiste du steampunk est directement liée à l'uchronie. Dans notre imaginaire contemporain, on peine à imaginer un futur meilleur : l'avenir apparaît plutôt comme un espace (post-)apocalyptique et c'est dans les failles, les carrefours du passé que se glissent les terres promises et paradis, non pas tant idéaux qu'idéels, expériences de pensée, « et si » ...

Nous avons vu à de nombreuses reprises que la fantasy néo-victorienne présente des traits communément associés au postmodernisme : l'importance de la métafictionnalité et de l'intertextualité, les jeux et les recyclages des lieux communs génériques... mais qu'en est-il de l'ironie, que de nombreux critiques (et en particulier Hutcheon) considèrent essentielle à la poétique postmoderniste ? Est-elle compatible avec la lecture confiante de la fantasy policière, avec la réification des métaphores qui forme et informe les littératures de l'imaginaire ? Le

¹³⁸ *Ibid.*, p.39.

regard distancé du néo-victorianisme qui cherche à faire émerger l'altérité des zones d'ombres du canon, vient-il réellement ébranler les fondations des mondes de l'imaginaire ? La dominante de la fantasy néo-victorienne peut-elle être non pas épistémologique, mais ontologique ?

TROISIÈME PARTIE : CRÉER

Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver.

(René Char, *La parole en archipel : Poèmes*)

Cette citation de René Char représente le changement de paradigme entre notre deuxième et troisième partie tout en faisant écho à l'épigraphe d'Eliot : pour l'enquêteur, les échos/empreintes de pas sont des indices qui permettent de remonter le fil des événements, reconstituer la scène de crime originelle, alors que le créateur laisse des traces pour suggérer de nouveaux mondes, de nouvelles histoires au lecteur. L'origine n'est pas un but mais un point de départ. Comme le souligne McHale, le passage d'une dominante épistémologique à une dominante ontologique (qu'il identifie dans le passage entre modernisme et postmodernisme) n'efface pas le questionnement sur la nature et la transmission du savoir, mais place simplement celui-ci en arrière-plan pour se concentrer sur des questions plus urgentes :

Typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world that it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of worlds are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured?¹

Notre sujet, dans la mesure où il relève des littératures de l'imaginaire, nous a amenée à poser ces questions sur la forme et la nature du/des monde(s) fictionnel(s) depuis le premier chapitre. Mais alors que notre analyse des enjeux cosmogoniques visait jusqu'ici à faire comprendre les opérations inconscientes qui permettent au lecteur de fantasy de s'y immerger, les trois chapitres qui suivent s'attardent davantage sur les coutures de la création, la matérialité de l'écriture. Il s'agit de sortir la merveille de la théorie de l'évidence, de réintroduire de l'incrédulité, de l'étrangeté et de l'altérité dans le pacte de lecture confiante. Les chapitres 4 à 6 progressaient par approfondissement successifs ; les chapitres 7 à 9 sont plutôt conçus comme une série d'hypothèses sur la dominante de notre sujet, dans le but de formuler la poétique dont nous avons dégagé un certain nombre d'éléments. Évoluer, enchanter et/ou jouer : dans quel rapport la fantasy néo-victorienne, en tant que création verbale, s'inscrit-elle primordialement vis-à-vis de son lectorat ?

¹ McHale, *op.cit.*, p.9-11.

CHAPITRE 7 : Évoluer – Hybridité et nostalgie

Everything must have a beginning [...] and that beginning must be linked to something that went before [...]. Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of a void, but out of chaos; the materials must, in the first place, be afforded: it can give form to dark, shapeless substances but cannot bring into being the substance itself.

(Mary Shelley, *Frankenstein or, the Modern Prometheus*)

Les mondes, comme les monstres, n'émergent pas du néant. Après avoir parlé de progrès scientifique en général dans le chapitre 6, il importe à présent d'évaluer spécifiquement l'impact de la théorie de l'évolution, ainsi que son corollaire : la question de la décadence et de son lien avec la modernité, *a priori* hostile à la fantasy qui se projette dans des époques passées et/ou parallèles. Le XIX^e siècle apparaît comme un entre-deux à plusieurs titres : suspendu entre la première génération des romantiques et le début du modernisme, il constitue une période apparemment monolithique, aisément identifiable dans l'imaginaire collectif mais aussi profondément instable. L'ère victorienne traverse de nombreuses révolutions (politiques, techniques, scientifiques, sociales et spirituelles), qui influent directement sur la conception et la mesure du temps. La dimension interstitielle, liminaire nous amènera à considérer la question de l'hybridité, le statut et le rôle des monstres dont les littératures de l'imaginaire sont friandes, mais également à requalifier la nostalgie et le désir ambivalent de conserver les traces du temps passé. Il conviendra entre autres de voir si, comme l'affirme Besson, la « réaction » de la fantasy contre la modernité peut être une révolution. La fantasy néo-victorienne apparaît tiraillée entre les pôles du progrès et du regret. La réécriture du canon historique du XIX^e siècle sert-elle à reculer pour mieux avancer, ou l'inverse ?

I – (R)évolutions et décadence : la marche du progrès ?

Ce sous-chapitre propose d'analyser de concert les extrapolations technologiques et politiques d'un choc métaphysique (les travaux de Charles Darwin¹) et, inversement, l'interprétation mystique d'un choc technologique (la révolution industrielle, manifestée ici par le chemin de fer). Face au récit du progrès se dresse l'angoisse de la dégénérescence : l'attachement aux idéaux passés de la fantasy rejoint ainsi le principe de l'entropie appliqué à

¹ Nous l'utilisons comme un représentant de ce changement, même si la publication de *The Origin of Species* s'inscrit dans une évolution plus progressive et multiforme de la relation entre science et religion au XIX^e siècle, en particulier par les découvertes géologiques déjà mentionnées (voir Glendening, John. *Science and Religion in the Neo-Victorian Novel: Eye of the Ichthyosaur*. New York: Routledge, 2013. p.16-19).

la fiction. Comment la peur de la décadence relie-t-elle le canon victorien à nos interrogations postmodernes et quels modèles politiques et images littéraires la fantasy néo-victorienne vient-elle incarner pour décaler, faire dérailler les discours de la fin ?

1) Eugénétique : manipulation des origines et « bruit » de la vie

The Eugenicians are beginning to call their filthy experimentations ‘*Genetics*,’ after the Ancient Greek ‘*Genesis*,’ meaning ‘Origin.’ This is in response to the work of Gregor Mendel, an Augustinian priest. A priest! Can there be any greater hypocrite than a priest who meddles with Creation?

—Richard Monckton Milnes²

Cette épigraphe au deuxième chapitre de *The Strange Affair of Spring-Heeled Jack* allie le factice à l’anachronique : Hodder précise bien en annexe que Milnes n’a jamais prononcé ses mots et que l’importance des travaux de Gregor Johann Mendel (considéré *a posteriori* comme le père de la génétique moderne) n’a été reconnu qu’après la mort de celui-ci. Le mot « génétique » date en réalité de 1905. Le néologisme « Eugenicians » est historiquement impropre (« filthy »), alliant le premier usage du mot « eugénisme » par Francis Galton (1883) à l’enfance de la génétique au début du XX^e siècle pour véhiculer cette idée de transgression, d’*hybris* (« a priest who meddles with Creation »). Comme nous l’avons dit et répété, l’origine est sacrée en fantasy mais l’idée d’expériences contre-nature, renforcée par l’association de l’eugénisme avec les génocides du XX^e siècle dans l’esprit du lecteur contemporain, est tempérée par le plaisir de la création linguistique et fictionnelle : le mot reflète la prise de position ambiguë de l’hexalogie.

Comme Gibson et Sterling, Hodder imagine un monde où les travaux de Charles Darwin le couvrent de gloire presque immédiatement, mais contrairement aux auteurs de *The Difference Engine*, il intègre concrètement la théorie de l’évolution dans la transformation steampunk de son XIX^e siècle : les Ingénieurs et les Eugénistes forment les branches principales de la caste des Technologistes dans le gouvernement.³ Cette alliance permet de surmonter le recyclage des clichés du steampunk : alors que les machines développées par Isambard Kingdom Brunel et Charles Babbage sont plutôt familières, le spectacle des rues de Londres envahies par une foule d’animaux modifiés pour améliorer la vie citadine est inédit. Qui plus est, les Eugéniciens se

² Hodder, *The Strange Affair of Spring-Heeled Jack*, *op.cit.*, loc.458-465 ; italiques originales.

³ Dans la trilogie YA *Leviathan* (2009-2011) de Scott Westerfeld, en revanche, les camps opposés de la Première Guerre mondiale suivent une division entre les nations de « Clankers », qui tirent leur puissance des machines steampunk traditionnelles, et les nations darwinistes qui manipulent l’ADN des animaux pour en faire des armes et des vaisseaux de guerre cyborgs, notamment le zeppelin/baleine/écosystème éponyme. Voir Perschon (« The Steampunk Aesthetic », *op.cit.*, p.166-176) sur l’analyse des métaphores organiques et mécaniques et la manière dont leur évolution reflète la résolution du conflit par la découverte de l’altérité.

heurtent à un problème fondamental dans leur bio-technologie : la chair, contrairement au métal, ne se plie pas complètement à la volonté des scientifiques et chaque avantage conféré à une de leurs créations cause un inconvénient équivalent. Ainsi, les chevaux à taille d'éléphant (« mega-drays ») qui peuvent tirer des charges de plusieurs tonnes n'ont aucun contrôle sur leurs intestins et les chiens messagers qui relient les foyers de Londres sont constamment affamés. Pour reprendre la notion de l'entropie appliquée à la théorie de l'information (vue dans le chapitre précédent), tout se passe comme si le message de l'ADN modifié était parasité par du bruit. La métaphore est illustrée de façon encore plus flagrante avec les perroquets, alternative moins coûteuse mais moins polie aux chiens, le contenu du message étant agrémenté d'une dose généreuse d'insultes :

“Message from the stinking Prime Minister’s office,” [the parakeet] cackled. “You are requested to attend that prattle-brain Lord Palmerston at 10 Downing Street at nine o’clock in the morning. Please confirm, arse-face. Message ends.”⁴

La suite des événements montre que ni Palmerston ni Burton ne sont indignes de ces attributs mais les perroquets sont très égalitaires dans leur vocabulaire ordurier. Les indicateurs de début et de fin (« message (ends) ») sont toujours exempts de déformation : le fonctionnement des perroquets reflète le steampunk de Hodder à la fois dans le traitement irrévérencieux, dérivatif qu'il applique à l'intérieur des bornes du XIX^e siècle et, plus simplement, dans son plaisir manifeste à être toujours plus inventif (mais historiquement correct sur le plan linguistique) dans le vocabulaire fleuri. Bien sûr, le psittacisme peut être lu comme une métaphore générale sur la répétition qui prévaut poétiquement et génériquement au sein du néo-victorianisme, mais le lecteur est surtout frappé par une jubilation presque enfantine devant l'accumulation des insultes, qui prévaut sur tout contenu symbolique ou éthique. En effet, pour certains des animaux, le plaisir de création de l'auteur semble dépasser la condamnation de l'ingérence humaine dans la nature : le désavantage des cygnes géants qui servent de transport aérien, ou encore des chats-balais, n'est ainsi jamais clarifié. La fantasy aime les bestiaires et nous reparlerons plus spécifiquement de l'auteur comme un créateur de monstres avec Miéville dans le sous-chapitre suivant.

Les expériences interdites sur les humains, en revanche, sont beaucoup plus inquiétantes : Lord Palmerston est rajeuni par thérapie génétique, Laurence Oliphant a fait améliorer son ADN en le mélangeant avec celui de sa panthère domestique et Charles Darwin

⁴ Hodder, *The Strange Affair of Spring-Heeled Jack*, *op.cit.*, loc.717-719.

lui-même est devenu un hybride inquiétant et difforme. Le cerveau de Francis Galton a en effet été greffé sur le sien et le corps vide de ce dernier sert de « membre » à cet être double :

In effect, we have become one in order to overcome the limitations of language. We are no longer forced to resort to the symbolic in order to communicate our theories to one another; communication is direct and unsullied. There can be no misunderstanding or lack of comprehension.⁵

La folie mégalomane de Darwin-Galton résulte directement de cette fusion, qui est non seulement l'exacte inverse de la fission psychique mise en scène dans certains romans néo-victoriens mimétiques pour représenter le choc du darwinisme,⁶ mais annihile les différences théoriques et philosophiques qui l'opposaient à son cousin : le Darwin historique n'aurait jamais pratiqué le darwinisme social sur les ramoneurs. L'élimination du « bruit » parasite de l'information est associée au vocabulaire de l'hygiène (« unsullied »), évoquant à nouveau les applications glaçantes de l'eugénisme au XX^e siècle. Pourtant, la précision « misunderstanding or lack of comprehension » est à la limite de la redondance, comme si la langue résistait à cette univocité. À l'emploi abusif du pronom « nous » qui efface l'altérité, l'hexalogie répond en démultipliant à l'envi les avatars et les destins des personnages historiques : dans le quatrième tome, un Darwin « restauré » obtient ainsi une deuxième chance d'expliquer son rejet de l'eugénisme au lecteur avant d'être assassiné. Dans le deuxième tome, c'est Herbert Spencer, dont la célèbre expression « survival of the fittest » a été détournée de son sens originel, qui remet les pendules à l'heure :

[If] reality were known in its entirety and measured, mapped, and gauged—then it would be easy to determine one individual's chances of survival against another's. The Eugenicists propose the improvement of the human race on just such a basis. They are in error. What they overlook is that, because one's person's reality isn't necessarily the same as another's, so the traits required to best prosper differ from person to person.⁷

Les romans de Hodder, dans leur irrévérence et leur fantaisie, célèbrent l'impossibilité de cartographier une bonne fois pour toute l'existence et l'individu (le côté totalitaire est montré ici par l'accumulation des trois participes passés avec l'allitération insistante en [m]), démultipliant plutôt les chemins possibles et remettant sans cesse en question la « réalité » fictionnelle. Dans une interprétation métalittéraire, nous pourrions interpréter la dimension

⁵ *Ibid.*, loc.5719-5720.

⁶ « What Fowles demonstrates is the psychic split induced by the emergence of new theories [...]. The self-estranging consequence of such a crisis of truth, when the intellect grasps what the mind, steeped in habit, refuses to acknowledge, is precisely what neo-Victorian novels like *Ever After* or *This Thing of Darkness* foreground » (Letissier, Georges. « Trauma by Proxy in the "Age of Testimony": Paradoxes of Darwinism in the Neo-Victorian Novel ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Amsterdam: Rodopi, 2011. p.76).

⁷ Hodder, *The Curious Case of the Clockwork Man*, *op.cit.*, loc.5545-5548.

subjective de la réalité comme une métaphore de la lecture, qui introduit du « bruit » dans la transmission d'information sans pour autant dénaturer le texte originel – on voit néanmoins la tentation de démiurge de Frankenstein et le rapprochement possible entre l'auteur et le savant fou.

Si la fantasy néo-victorienne, en dehors de ces exemples steampunk, ne se préoccupe pas directement du choc métaphysique du darwinisme, c'est peut-être parce que dans une littérature qui ne manque pas de puissances supérieures (dieux, démons, vampires, mages), la mort de Dieu est finalement bien peu de choses. De même, le pacte de lecture confiante que nous avons théorisé dans la deuxième grande partie semble difficilement conciliable avec la mise à l'épreuve de la foi qui a lieu au XIX^e siècle.⁸ Dans un roman de fantasy, la participation du lecteur à la constitution de la xéno-encyclopédie véhicule la conviction que le monde/texte est un lieu ordonné et sensé, régulé par une volonté (la main invisible du destin/de l'auteur), où chacun a sa place. Or, cet ordre métaphysique a un impact direct sur la représentation négative des révolutions politiques dans le corpus, qui met en évidence une vision néo-conservatrice du progrès. Dans la sous-partie ci-dessous, nous examinons les liens de plusieurs romans du corps avec les intrigues de modèles canoniques, ainsi que leur traitement de la cyclicité : pour traiter de la poétique du progrès dans la troisième sous-partie, il nous faut d'abord clarifier le positionnement politique sur un plan structurel.

2) Ronde de nuit des Morlocks : révolutions, cycles et fin du monde

Nous avons vu dans le chapitre 3 que les représentations de la Révolution française (diabolisée) et de la Révolution américaine (éludée) dans le corpus relèvent d'une anglophilie plus ou moins bien affichée. Nous avons aussi vu dans le chapitre 2, avec la fin de la trilogie de Galen Beckett, la coïncidence entre la « révolution » militaire de Bantley Morden et la révolution cosmique des astres, qui signale de façon peu subtile la légitimité de ce nouveau souverain, avatar du roi Arthur. Bien que le genre suive fréquemment la quête héroïque d'un petit personnage qui va renverser un tyran (Frodo Baggings dans *Lord of the Rings*), la recherche d'équilibre, d'harmonie, d'ordre naturel de la fantasy semble la rendre hostile aux révolutions – si un tel renversement survient, il sera en général justifié par un ordre supérieur :

⁸ « Being faced with the brutal realisation that the world was not an ordered, meaningful place regulated by a just and benevolent God, but a place of randomness, chance, meaninglessness and emptiness was a deeply depressing ordeal for many a Victorian » (Pesso-Miquel, Catherine. « Apes and Grandfathers: Trauma of Apostasy and Exclusion in John Fowles's *The French Lieutenant's Woman* and Graham Swift's *Ever After* ». Kohlke and Gutleben (eds.), *Neo-Victorian Tropes of Trauma*, op.cit., p.100).

prophétie, prédestination ou simple droit moral... Le temps du récit de fantasy existe toujours sur un fond de temporalité surhumaine, mythique, où événements et choix se répètent et se répondent.⁹ Samuel Vimes, le héros cynique du cycle du Guet, semble mettre en garde le lecteur lorsqu'il assène : « [H]ere's some advice, boy. Don't put your trust in revolutions. They always come around again. That's why they're called revolutions. People die, and nothing changes ». ¹⁰

Cette circularité¹¹ fataliste est au cœur même de l'intrigue et des enjeux de *Night Watch*, puisque Vimes, envoyé trente ans dans le passé par un orage magique, doit faire de son mieux pour que ni Carcer (le criminel violent qu'il poursuit et dont le nom évoque un cancer), ni lui-même ne changent quoi que ce soit au cours de l'Histoire jusqu'à ce que les moines du temps puissent le ramener dans leur présent. Le vingt-neuvième tome des *Annales du Disque-monde* est caractérisé par un ton plus sombre et un humour plus grinçant : en plus des échos intertextuels habituels, notamment à Dickens,¹² certains critiques ont souligné la ressemblance entre la Révolution du Glorieux Vingt-Cinq Mai et Bloody Sunday. Vimes sait que l'éphémère République de la rue de la Mélassière va échouer, qu'elle doit échouer, mais il ne peut néanmoins s'empêcher de venir en aide aux révolutionnaires, surtout lorsque Carcer assassine son ancien mentor John Keel (obligeant le Vimes plus âgé à jouer son rôle auprès du Vimes plus jeune). Pratchett ne pousse pas jusqu'au bout le paradoxe du voyageur temporel : le John Keel dont se souvient le Vimes du présent était bel et bien un individu distinct. Contrairement à ce qu'il affirme dans la citation vue plus haut, une personne meurt et les choses changent – pas assez pour effacer le futur mais assez pour que le protagoniste fasse la paix avec son passé. Malgré la noirceur du roman, où Vimes ne peut pas sauver les victimes du massacre, il se termine sur une note optimiste, tournée vers l'avenir : la naissance de Samuel Junior et la restauration de l'ancien poste de police de la rue de la Mélassière, détruit par la dragonne dans *Guards! Guards!*. Les comparaisons entre les deux Ankh-Morpork à trente ans d'intervalle

⁹ Chaque tome de la série *The Wheel of Time* de Robert Jordan s'ouvre sur l'incipit suivant : « The Wheel of Time turns, and Ages come and pass, leaving memories that become legends. Legend fades to myth, and even myth is long forgotten when the Age that gave it birth comes again » (Jordan, Robert. *The Eye of the World*. New York: Tor Books, 2000. p.1).

¹⁰ Pratchett, *Night Watch*, *op.cit.*, p.277.

¹¹ Patrick Couton traduit « Night Watch » par « Ronde de nuit » – en accord avec le titre du tableau de Rembrandt que Paul Kidby parodie pour la couverture. Notons qu'il s'agit du premier roman de la série à ne pas être illustré par Josh Kirby, récemment décédé et qu'il inclut également un extrait de la carte des rues d'Ankh Morpork alors en cours de réalisation par Stephen Briggs. Malgré son titre, le vingt-neuvième tome marque aussi l'évolution de la série.

¹² « A Discworld Tale of One City, with a full chorus of street urchins, ladies of negotiable affection, rebels, secret policemen and other children of the revolution. Truth! Justice! Freedom! And a hard-boiled egg! » (*Ibid.*, quatrième de couverture).

permettent aussi de souligner le progrès de la vérité, la justice et la liberté :¹³ en un sens, la révolution a donc réussi et l'Histoire globale du monde fictionnel de Pratchett suit une logique narrative comique sur un plan macroscopique (pour reprendre les catégories d'Hayden White). Notons que le commentaire cynique de Vimes (« they always come around again ») vaut pour des tomes antérieurs, où des révolutions techniques et culturelles (le cinéma dans *Moving Pictures*, le rock'n'roll dans *Soul Music*) apparaissent le temps d'un roman et disparaissent sans laisser de trace, ce qui n'est plus le cas à partir du moment où le Disque-monde entame sa révolution industrielle dans *The Truth* : les journaux, le clic-clac, la poste, l'argent papier sont installés une bonne fois pour toutes et la résolution comique n'est pas une restauration du *statu quo*.

Dans ce traitement décalé mais positif des idéaux révolutionnaires, Pratchett rejoint les représentations de la révolution haïtienne dans les fictions de Jemisin et Kowal. Notre corpus montre néanmoins surtout la méfiance néo-conservatrice envers les révolutions de classe, directement liée au choc du darwinisme,¹⁴ et son interprétation déformée dans un contexte social. En effet, *The Time Machine* (1895) de H.G. Wells illustre la peur victorienne d'une évolution qui se muerait en décadence : dans le lointain futur où se rend le voyageur temporel, les Eloi, descendants de l'aristocratie, sont beaux mais faibles et inutiles,¹⁵ alors que les Morlocks, descendants du prolétariat, sont laids et cruels mais ingénieux. Les deux nations de Disraeli sont devenues deux espèces, génétiquement adaptées à leurs habitats respectifs. L'opposition entre la surface et le monde sous-terrain est pensée en termes de géographie morale : le contexte chthonien va de pair avec une décadence physique et éthique, et même si les Eloi ne sont pas héroïques, les Morlocks ne sortent à aucun moment de leur rôle d'antagonistes. Dans ce futur dystopique, le capitalisme n'est pas détruit mais inversé d'une façon monstrueuse : le prolétariat se nourrit littéralement de l'aristocratie.¹⁶ Après ses combats contre

¹³ Vetinari est un bien meilleur tyran que son prédécesseur Lord Winder, les « Cable Street Particulars » qui formaient l'armée privée de ce dernier, espionnant et torturant à volonté, ont été réformés par Vimes en enquêteurs sous couverture, les prostituées sont bien mieux protégées et respectées et la xénophobie a considérablement diminué.

¹⁴ Inversement, la présence du darwinisme dans la littérature néo-victorienne comme un élément rassurant, représentant le triomphe de la capacité humaine à donner sens et ordre à la nature, est en réalité présentée dès les premiers travaux théoriques (Shuttleworth, Sally. « Natural History : The Retro-Victorian Novel ». Shaffner, Elinor S. (ed.). *The Third Culture: Literature and Culture*. Berlin: de Gruyter, 1998. p.258-260).

¹⁵ Matthew Taunton souligne très justement la ressemblance entre leur idylle pastorale et l'utopie de *News from Nowhere* de William Morris (Taunton, Matthew. « Class in The Time Machine ». *British Library. Discovering Literature: Romantics and Victorians*. <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/class-in-the-time-machine>>. Consulté le 10/02/2017).

¹⁶ *Ibid.*

les Morlocks, le voyageur finit par se rendre au crépuscule du monde, où une immonde créature tentaculaire est la seule survivante du froid grandissant causé par l'entropie. Cette vision apocalyptique signale l'échec aussi bien de la révolution que du socialisme dans son ensemble.¹⁷

Wells, pourrait-on dire, écrit avec les convictions et les limites de son temps mais les œuvres inspirées par ce roman dans notre corpus ne montrent aucune prise de distance supplémentaire, justifiant la monstruosité des Morlocks par la diégèse : si les révolutionnaires du *Morlock Night* de K.W. Jeter sont héroïques, c'est parce qu'il s'agit des humains de 1895 qui défendent leur pays contre ces envahisseurs venus du futur et en définitive, seul le roi Arthur réincarné peut en venir à bout. Victoire du pouvoir légitime, mythique, passé, de droit divin... De même, la révolution des Ashen, anciens esclaves de ceux qui apportent la magie à Altania, se mue immédiatement en invasion destructrice :¹⁸ dans la logique essentialiste de la trilogie, toute rébellion contre l'ordre établi est dangereuse et condamnable. Malgré les échos coloniaux, le lecteur ne peut pas ressentir de l'empathie pour les Ashen, dans la mesure où ils n'ont aucune individualité. Nous reviendrons sur le rapport entre monstruosité et masse dans le sous-chapitre suivant mais il semble évident que nous sommes ici à l'opposé des motifs gothiques, qui, tout en jouant sur les peurs/désirs orientalistes, racistes et/ou misogynes, contiennent toujours en germe la réflexion sur l'altérité : l'Autre, c'est nous, et le néo-gothique expose ce renversement au grand jour.

Comme le souligne China Miéville, alors même que plusieurs auteurs emblématiques sont très à gauche dans leurs convictions politiques,¹⁹ la fantasy a tendance à être caractérisée

¹⁷ « The novel's depiction of class ends up, then, not as a utopian exploration of future possibilities for the abolition of class in the terms that Fourier and Morris had imagined it. Instead, it is an example of 'anti-utopian realism' [...]. This profoundly pessimistic vision of the future, then, expresses not only Wells's horror at the realities of 19th-century class relations, but also his fears about what utopian socialism and communism were offering in their place » (*Ibid.*).

¹⁸ « We used our powers to open doorways, and draw beings through from other places, other worlds. We altered them, shaping them with magick to suit our uses, and then we sent them to the foul depths below our world to labor there. The Ashen, we called them—those who stoked the blazing furnaces of magick that fueled our world. And so they did for millennia while we dwelled in ease above. Until... [...] [they rose up against us]. And over the eons, our race had dwindled in number and strength. We could do nothing to stop them as they boiled out from below and swarmed over the world, consuming all » (Beckett, *The Master of Heathcrest Hall*, *op.cit.*, p.651).

¹⁹ Steven Brust est trotskyste, Le Guin et Moorcock sont des anarchistes de gauche.

comme un genre politiquement à droite,²⁰ un genre conservateur :²¹ un état de fait dont il accuse Tolkien, en lui opposant la tradition beaucoup plus iconoclaste de Mervyn Peake. Nous avons vu dans le chapitre 4 que la fantasy urbaine explore et enchante les espaces souterrains, mais Beckett montre la résilience d'une fantasy qui, bien que se jouant dans une ville pseudo-victorienne, rejette en bloc la réalité sociale de la révolution industrielle qui sous-tend cet espace et allie manichéisme, géographie morale et essentialisme des classes dans une perspective résolument néo-conservatrice. Au contraire, les deux tomes de *Gone with the Respiration* (2011-2012) de Lia Habel montrent certes la reconstruction de la société sur le modèle victorien après une catastrophe apocalyptique dans le futur,²² mais pour mieux en critiquer les restrictions, en particulier en termes de rôles genrés.

Le retour cyclique peut être employé dans une perspective à la fois postmoderniste et optimiste, comme chez Pratchett, ou bien s'inscrire au contraire dans une vision néo-conservatrice lorsque les révolutions politiques sont placées sur le même plan que les révolutions cosmiques. Rappelons à nouveau que la fantasy tend vers le cycle romanesque qui, contrairement aux séries, montre une évolution des personnages et de leur environnement, et que nombre de romans de fantasy (comme le montre Besson) commencent à la rupture de la circularité, lorsque le mythe laisse place à l'histoire. Les révolutions ne se répètent jamais de façon identique et elles changent toujours le cours de l'Histoire, même si leur impact n'est pas immédiatement visible. Or, l'invention du chemin de fer dans des mondes de fantasy constitue justement un chamboulement flagrant, qui propose une approche plus subversive et enchantée du rapport entre progrès et regret.

3) Le train ou la marche de l'Histoire

« [W]hy, when we want to reinvent and revisit the past, do we choose the nineteenth century as the place to get off the train? What is it about the look of this past that appeals to the

²⁰ « [L]a Fantasy est de droite alors que la SF est de gauche [...] : l'histoire du paradis perdu, la tentation de revenir à quelque chose d'incrédible, alors que la SF, elle, essaie de travailler plutôt ce qui se [fera] demain » (Jandrok, Thierry. « Questions du public après l'exposé d'ouverture ». Berthelot, Francis et Philippe Clermont (dir.). *Colloque de erisy 2006 : Science-Fiction et Imaginaires Contemporains*. Paris : Bragelonne, 2007. p.62).

²¹ « If you look at stereotypical 'epic' or 'high' fantasy, you're talking about a genre set in magical worlds with some pretty vile ideas. They tend to be based on feudalism lite: the idea, for example, that if there's a problem with the ruler of the kingdom it's because he's a *bad* king, as opposed to a *king* [...]. Social threats are pathological, invading from outside rather than being born from within. Morality is absolute, with characters--and often whole races--lining up to fall into pigeonholes with 'good' and 'evil' written on them » (Newsinger, John. « Fantasy and Revolution: An Interview with China Miéville ». *International Socialism Journal* 88. (Autumn 2000). <<http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/isj88/newsinger.htm>>. Consulté le 10/02/2017 ; italiques originales).

²² La traduction française, signée Audray Sorio, est intitulée *New Victoria*, d'après le nom de cette nouvelle nation.

late-twentieth century passenger? ». ²³ La métaphore frappante choisie par Jennifer Green-Lewis semble contenir, en germe, la réponse à sa question : la ligne de chemin de fer est utilisée comme une image paradoxale du temps, indiquant le progrès historique sous l'angle d'un hypothétique retour en arrière. Par conséquent, nous considérons le rôle de la linéarité dans la représentation diégétique et métaphorique du train pour qualifier la mise en fiction du progrès dans les différents romans, en sachant pertinemment que cette notion est *a priori* rejetée par le postmodernisme et la fantasy. *The Mislaid Magician* de Wrede et Stevermer met en scène ce conflit de façon très visuelle, puisque Cecelia et James découvrent que le passage des trains, par un curieux effet magnétique, déforme temporairement ou définitivement les lignes de ley. ²⁴ L'évolution des lignes de force se lit à la fois dans le paysage (autrefois) pastoral que dans le paysage politique, où le règne de Victoria apparaît à l'horizon ; un tel changement semble permanent et positif. De façon plus concrète, on sait que le chemin de fer institue en partie notre conception moderne de la temporalité, la standardisation concrète (par les horaires ferroviaires et le changement du rapport entre espace et temps) induisant une transformation philosophique : « while mechanisation and railway travel may have changed the way time was measured, they also radically changed the way time was *felt* ». ²⁵ Or, dans le quotidien d'Ankh-Morpork, pris entre l'indolence de ses débuts pseudo-médiévaux dans *The Colour of Magic* et la soif (post)moderne de nouveauté, la ponctualité est en elle-même une sorte d'enchantement : « The scream of steam was no longer an intrusion, just one of the noises of Ankh-Morpork, [...] and, as one old man said to his wife, 'You don't need a clock to tell you the time when you know the sound of the seven o'clock to Quirm' ». ²⁶ La paronomase entre « scream » et « steam » (redoublée d'une sorte de rime interne avec [3:m] à la fin de la phrase) fait partie de la musique du chemin de fer. Par ailleurs, tout se passe comme si la transformation de Harry King (roi des déchets devenu baron ferroviaire) était directement reflétée dans le texte, où le champ lexical sonore vient faire concurrence au champ lexical olfactif (toujours dominant dans la série).

²³ Green-Lewis, Jennifer. « At Home in the Nineteenth Century: Photography, Nostalgia, and the Will to Authenticity ». Sadoff and Kucich (eds.), *op.cit.*, p.30.

²⁴ En 1921, l'anglais Alfred Watkins « découvre » l'existence de chemins parfaitement droits reliant les repères du paysage, qu'il baptise « ley lines ». Il expose sa théorie pseudo-paléologique dans un ouvrage « historique », *The Old Straight Track* (1925). Cette révélation très sérieuse mais fantaisiste, qui a pu être rapprochée de la géomancie chinoise (discipline utilisée dans *The Vampire Empire* de Susan et Clay Griffith), s'est depuis épanouie dans l'ésotérisme, le néo-paganisme et la psychogéographie, comme nous avons pu le voir dans les chapitres 3 et 4. Les auteurs de fantasy s'en sont bien évidemment emparés avec joie et « les ley lines n'alignent peut-être pas réellement de grands sites néolithiques mais elles structurent désormais une partie de notre imagination » (Ruaud, *Panorama illustré de la fantasy*, *op.cit.*, p.47).

²⁵ Bowser and Croxall, *op.cit.*, p.3 ; italiques originales.

²⁶ Pratchett, *Raising Steam*, *op.cit.*, p.280.

Ainsi, Moist décrit ses moments d'inspiration en les comparant au grésillement (« sizzle ») que produit la locomotive en refroidissant.²⁷ Ce choix linguistique est éminemment métalittéraire : comme son nom est associé à l'humidité, ce personnage qui bâtit des mondes par la parole reproduit l'alchimie des éléments²⁸ dont vient la force motrice du train, qui se communique au récit lui-même.

« Earth, air, fire and water. Here is magic, without wizards! »²⁹ : il est constamment rappelé que la locomotive est mécanique et non magique, pourtant elle crée son propre enchantement. D'abord une bête monstrueuse, un dragon de fumée et de cendres,³⁰ « Iron Grinder » grandit et évolue avec les modifications de son ingénieur mais aussi par elle-même : le sifflement de bouilloire que Moist entend la première fois est devenu le cri strident d'une dame en détresse lorsqu'un saboteur s'en prend à elle.³¹ Elle est une reine, une déesse entourée d'une foule d'adorateurs béats.³² Dans un monde fictionnel où tous les concepts, de la mort à l'obscurité, ont une forme et une voix propres, il est inévitable que Dick Simnel et Moist s'interrogent sur l'existence de son âme et se mettent à entendre sa voix. Pourtant, si elle n'est pas complètement anthropomorphisée, c'est parce qu'elle représente quelque chose d'idéal et d'idéal, un *kairos*,³³ une image du progrès, un rêve collectif et personnel :

Moist knew about the zeitgeist, he tasted it in the wind, and sometimes it allowed him to play with it. He understood it, and now it hinted at speed, escape, something wonderfully new, the very bones of the land awakening, and suddenly it seemed to cry out for motions, new horizons, faraway places, *anywhere that is not here!* No doubt about it, the railway was going to turn coal into gold.³⁴

La dernière phrase, qui emploie le champ lexical de l'alchimie pour désigner une transformation capitaliste de carburant en profit, rappelle l'appât du gain pour mieux le dépasser : avec les compléments d'objets de plus en plus longs, la deuxième phrase semble s'emballer, prendre de la vitesse comme une locomotive et l'excitation viscérale du personnage (« wonderfully new », « suddenly », « cry out ») culmine avec l'exclamation en italiques, qui résonne comme un des jets de vapeur lâchés pour atténuer la pression dans le moteur. Le matériel rejoint le spirituel et

²⁷ « And now Moist heard the little sizzle again, and it seemed to sizzle in his soul, filling him with ideas, and in the theatre in his soul he sat up in the gods, agog to see what he came up with next » (*Ibid.*, p.179).

²⁸ « Railway fever, already red-hot, was becoming incandescent, at least across the Sto Plains » (*Ibid.*, p.134).

²⁹ *Ibid.*, p.74.

³⁰ *Ibid.*, p.48-49.

³¹ *Ibid.*, p.66 ; 239-240.

³² *Ibid.*, p.112.

³³ « I must have done something good to be in this place, here today, at this time » ; « I am an idea, a something made of nothing, whose time has come to be » (*Ibid.*, p.74 ; 462). Étonnamment, même les magiciens et les moines du temps, connus pour leur immobilisme physique et mental, s'accordent à dire que son heure est venue.

³⁴ *Ibid.*, p.113 ; italiques originales.

l'emploi du terme « zeitgeist » correspond à une interprétation littérale et presque caricaturale de la vision hégélienne de l'Histoire. Seul un clan fanatique de nains est opposé au chemin de fer : dans ce dernier tome publié de son vivant, Pratchett semble se départir de la distance ironique, nuancée qui caractérise la série dans son ensemble pour signer une ode passionnée au progrès. De façon cruciale pour notre sujet, *Raising Steam* annonce la création d'une classe moyenne par la métaphore de la deuxième classe de wagons : « Please, please, Harry, allow people to aspire. I mean who knows, they might have been in the wrong class all this time. Your railway, my friend, will allow them to dream, and once you have a dream you've got somewhere closer to a reality ».³⁵ La métaphore du train célèbre tout à la fois l'ascenseur social, le capitalisme, la spiritualité, l'humanisme et le progrès, alors que le Disque-monde file en ligne droite vers un avenir radieux.³⁶

Sans surprise, China Miéville est beaucoup plus nuancé et ambigu : le paragraphe initial de l'incipit à *Iron Council*, où des hommes et des femmes inscrivent littéralement le cours de l'histoire dans le paysage et qui sera repris presque mot pour mot dans l'excipit, s'inscrit dans un tableau plus large où un homme solitaire, que nous identifions *a posteriori* comme le baron ferroviaire Weather Wrightby, contemple son œuvre avec une satisfaction quasi-mystique.³⁷ Au cours du récit, les points communs entre cet antagoniste et Judah Low deviennent de plus en plus prononcé, jusqu'au moment où ce dernier, en emprisonnant le train perpétuel dans un golem de temps, gèle un instant en éternité, répétant et réifiant inconsciemment l'incipit.³⁸ La vignette de l'incipit capture l'imagination et reste sibylline : qui est le visionnaire, qui est le bourreau ? Idéaux politiques et intérêts capitalistes se mêlent et même si nous avons évoqué dans le chapitre 3 le détournement du train (qui, de symbole néo-impérialiste, devient une hétérotopie et une utopie en marche), le retour final à la Nouvelle Crobuzon rend le message final incertain. D'ailleurs, le train perpétuel n'a pas, comme chez Pratchett, une voix unanime appelant tous les gens bons et censés à un avenir radieux : il s'agit d'une construction politique paradoxale et polyphonique, pour laquelle plusieurs se revendiquent comme porte-parole. La structure circulaire, presque palindromique du roman rappelle les deux tomes précédents :

³⁵ *Ibid.*, p.181.

³⁶ « [The faces] of Harry King and some of the other onlookers were gleaming in the smoky light of the future to come » (*Ibid.*, p.73). L'image de la lumière prophétique apparaît en contraste aux métaphores infernales utilisées plus tôt dans le roman pour désigner l'atelier où travaille Simnel.

³⁷ « *He smiles not cunning nor sated nor secure, but in joy because he knows his plans are holy* » (Miéville, *Iron Council*, *op.cit.*, p.2 ; italiques originales).

³⁸ « *The man apart is in wind that frosts this old moment in place forever while breath cold-congeals on his beard* » (*Ibid.*, p.1 ; italiques originales).

l'idéal politique du Concile échoue et lui aussi revient vers la cité qui, tel Saturne, dévore ses enfants, mais cette fois, un morceau de rêve est sauvé. Gelé dans le golem de temps, devenu symbole, monument, texte de mémoire, le train perpétuel serait-il un emblème de victoire pour la révolution ? L'allusion à Rosa Luxemburg dans le retour du *Runagate Rampant*,³⁹ juste avant l'excipit, semble aller dans ce sens, marquant la reprise du combat, mais c'est surtout la phrase finale du roman qui retient notre attention : « *They are always coming* ». ⁴⁰ Le présent progressif allié à l'adverbe « always » véhicule l'idée d'un début éternel, quelque chose toujours sur le point d'advenir, ouvrant l'excipit à l'imagination du lecteur et tournant son regard vers les étoiles, même s'il a encore les pieds dans le caniveau.

Pratchett et Miéville, le premier avec enthousiasme, le deuxième avec prudence, placent le chemin de fer au centre de leurs romans respectifs pour ouvrir la fin de leur série sur de nouveaux horizons politiques, sociaux, narratifs et poétiques. Le zeppelin est généralement considéré comme le véhicule emblématique du steampunk mais il nous semble que le train est beaucoup plus approprié au néo-victorianisme dans son ensemble, dans la mesure où il constitue une technologie de transport qui a évolué au lieu de devenir obsolète et qui, malgré sa composante nostalgique, réifie une vision positiviste (ou du moins pragmatique⁴¹) de l'inéluctable passage du temps. Malgré la présence des retours cycliques en arrière-plan, c'est l'image de la linéarité qui prévaut dans la mise en fiction de l'invention du chemin de fer en fantasy néo-victorienne et qui associe le mouvement d'avancée spatiale (horizontale) à un progrès éthique et social (vertical). L'image archétypale du corps en chute, une des représentations du traumatisme analysés par Cathy Caruth dans *Unclaimed Experience* et souvent repris pour formuler le choc métaphysique du darwinisme en littérature néo-victorienne mimétique,⁴² ne trouve pas réellement d'écho dans notre corpus. La confiance du lecteur de fantasy en son pacte de lecture repose sur le principe que le sol du monde fictionnel ne va pas se dérober sous ses pieds et la suspension consentie de l'incrédulité est un acte de foi.⁴³ Par

³⁹ « O you thick-skulled myrmidons of the law! Your 'order' is built on sand. By tomorrow the Revolution will rise clanking to its feet again and to your horror announce with a fanfare of trumpets: I was. I am. I shall be! » (Luxemburg, Rosa, citée dans Rayment, *op.cit.*, p.50) ; « RUNAGATE RAMPANT. *Lunuary 1806*. 'Order reigns in New Crobuzon! You stupid lackeys. Your order is built on sand. Tomorrow the Iron Council will move on again, and to your horror it will proclaim with its whistle blaring, 'We were, we are, we will be.' » (Miéville, *Iron Council*, *op.cit.*, p.611 ; italiques et petites majuscules originales)

⁴⁰ Miéville, *Iron Council*, *op.cit.*, p.614.

⁴¹ « Well [...], you can't stand in the way of progress, so why don't you hitch a ride on it? » (Pratchett, *Raising Steam*, *op.cit.*, p.169).

⁴² Voir Pessô-Miquel, *op.cit.*, p.105-113.

⁴³ Pessô-Miquel relie l'incapacité de Charles dans *The French Lieutenant's Woman* à sauter le pas de l'athéisme à l'hésitation métaphysique et ontologique des anciens prêtres réfugiés dans un sanatorium dans *Ark Baby* :

conséquent, même si les romans de notre corpus jouent avec les possibilités du darwinisme pour interroger les limites de l'humain et exploiter la peur de la décadence à des fins politiques conservatrices, ils ne peuvent pas recréer les conditions de ce choc métaphysique : la fantasy néo-victorienne fait abstraction de la deuxième blessure narcissique.⁴⁴

Les trains dans le corpus sont représentés comme des dieux, des idoles et des dragons à vapeur, reprenant les codes de la sémiotique de l'ailleurs que nous avons analysés dans le chapitre 1, mais ils ne sont pas les « vrais » monstres, ces enfants illégitimes du XIX^e siècle et du postmodernisme, qui donnent vie à l'altérité et auxquels nous nous intéressons à présent.

II – Monstres et Cie : l'altérité et les limites

« [P]ostmodern aesthetics [...] is in large measure an aesthetics of the monstrous »⁴⁵ : Christian Gutleben et Julian Wolfreys relient les arguments d'Andrew Gibson aux problématiques néo-victorienne en soulignant le statut du monstre comme défi épistémologique et ontologique mais aussi comme limite éthique, gardien de l'altérité.⁴⁶ Il nous semble particulièrement important de garder cette dernière dimension à l'esprit alors même que nous plongeons à corps perdu dans les analyses métalittéraires de créatures emblématiques et dans l'esthétique abjecte des bestiaires de Miéville. Étymologiquement, le monstre est celui que l'on « montre » du doigt mais aussi celui qui se montre : signe paradoxal d'un ordre divin par son exception difforme, il définit, par contraste, la norme. Or, le statut de monstre comme signe, qui le rend si propice aux analyses, entrave également l'émergence d'une altérité radicale, qui sortirait du rapport binaire Moi/Autre. Pour reprendre le titre d'un célèbre essai de Spivak :⁴⁷ le monstre peut-il parler ?

« whether you choose to cling to the solid rock of your already established belief, or to take that leap of imagination and faith that will hurl you into an abyss of chaos and wonder » (Jensen, Liz, citée dans Pessó-Miquel, *op.cit.*, p.112).

⁴⁴ Avec Copernic, la Terre n'est plus le centre de l'univers, avec Darwin, l'homme n'est plus le centre de la création et avec Freud, le moi n'est plus le centre de la psyché (Freud, Sigmund. « Une difficulté de la psychanalyse » in *Œuvres complètes, op.cit.*, p.46-49).

⁴⁵ Gibson, Andrew, cité dans Gutleben, Christian and Julian Wolfreys. « Postmodernism Revisited: The Ethical Drive of Postmodern Trauma in Neo-Victorian Fiction ». Kohlke and Gutleben (eds.), *Neo-Victorian Tropes of Trauma, op.cit.*, p.66.

⁴⁶ *Ibid.*, p.66-67.

⁴⁷ Spivak, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak? » Nelson, Carry and Grossberg, Lawrence (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 1988. p.271-313.

Les monstres passés en revue ici illustrent une impropriété ontologique⁴⁸ dans la lignée de leur folklore, par la fusion des catégories opposées vivant/mort, animé/inanimé, humain/animal. Mais cette transgression habituelle en fait justement des avatars métafictionnels du postmodernisme, qui mettent en lumière l'évolution du concept de l'altérité et les limites du posthumanisme.

1) P and P and Z : post-évolution du zombie, entre pastiche et parodie

The zombie has [...] transitioned from a representation of the laboring, enslaved colonial body, to a dual image of capitalist enslavement: the zombie now represents the new slave, the capitalist worker, but also the consumer, trapped within the ideological construct that assures the survival of the system. This ravenous somnambulist, blindly stumbling toward its next meal, is a machine that performs but two functions: it consumes, and it makes more consumers.⁴⁹

La métaphore du zombie comme produit et reflet de notre société capitaliste contemporaine, déformation grotesque du consommateur lobotomisé, a été amplement explorée dans les travaux critiques⁵⁰ et est presque devenue familière par son omniprésence dans la culture populaire, des jeux vidéo aux *zombie walks* en passant par les films et séries télévisées. Les racines victoriennes du zombie (créature *a priori* post-atomique) par le biais du vampire sont en revanche moins évidentes et présentent un va-et-vient fertile entre l'individu et la foule comme source d'horreur. George Romero, considéré comme le père du zombie moderne avec *Night of the Living Dead*, sorti en 1968, s'est inspiré en grande partie du roman *I Am Legend* (1954) de Richard Matheson. Or, les monstres de Romero sont d'abord appelés « ghouls » avant d'être rebaptisés « zombies » dans les *sequels* et ceux de Matheson sont des vampires, mais à l'opposé de l'archétype du comte. Au lieu de jouer sur la menace d'un envahisseur étranger aristocratique, les vampires de Matheson forment une masse prolétaire mue par l'instinct, un

⁴⁸ En s'appuyant sur les travaux de Mary Douglas dans *Purity and Danger* (1966), Noel Carroll définit le monstre comme quelque chose qui, en transgressant les limites ontologiques d'une culture donnée, provoque l'horreur en évoquant l'impureté : « Things that are interstitial, that cross the boundaries of the deep categories of a culture's conceptual scheme, are impure » (Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. p.31). Les deux sous-genres principaux sont les monstres par fusion (le vampire est à la fois mort et vivant) et fission (Dr Jekyll et Mr Hyde).

⁴⁹ Lauro, Sarah Juliet and Karen Embry. « A Zombie Manifesto: The Non-Human Condition in the Era of Advanced Capitalism ». *boundary 2* 35 (2008). p.99.

⁵⁰ On se référera à l'ample bibliographie de l'article cité dans la note précédente, ainsi qu'à celle de l'ouvrage *Better Off Dead* cité ci-dessous (sur le lien entre le folklore vaudou et la révolution haïtienne, voir Degoul, Frank. « "We are the mirror of your fears": Haitian Identity and Zombification ». Trans. Lore, Elisabeth M. Christie, Deborah and Sarah Juliet Lauro (eds.). *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011. p.24-38).

ennemi domestique qui tire sa monstruosité des tensions raciales du mouvement pour les droits civils⁵¹ et de la peur du communisme dans les années 1950.

Le danger est démultiplié : la contamination vampirique n'est pas progressive (par échange de sang comme dans *Dracula*) mais instantanée. Certaines fictions de zombies contemporaines, comme la série *The Walking Dead*, conservent la morsure comme vecteur d'infection, d'autres propagent le virus par la voie des airs (le « blight gas » dans *Clockwork Century* de Cherie Priest). Dans les deux cas, l'image de la pandémie relie le zombie à des préoccupations à la fois écocritiques et théologiques,⁵² la « peste » (terme employé chez George Mann) étant considérée comme une punition (sur)naturelle pour les transgressions de l'homme moderne. Le zombie ne peut pas être tenu responsable de ses actions, il est mû par l'instinct du virus de se reproduire et la cible de son appétit montre, par métonymie, la destruction de l'individualité (par la prédation sur le siège de la conscience, le cerveau). Pourtant, le zombie du XXI^e siècle connaît une évolution comparable à celle de son ancêtre vampirique : *Warm Bodies*, film de 2013 réalisé par Jonathan Levine, est une comédie romantique à propos de la relation entre l'humaine Julie et le zombie R, dont nous adoptons le point de vue. La dimension humoristique est presque inévitable dans la mesure où le zombie, avec ses gestes saccadés, ses borborygmes et son corps abîmé, est plus difficile à idéaliser que les vampires scintillants de *Twilight*, mais le film n'est pas un exemple isolé : le diptyque *Gone with the Respiration* de Habel raconte également une histoire d'amour interdite entre une humaine et un zombie.⁵³ Dans *izombie*, série télévisée produite par The CW depuis 2014, l'infection devient une condition contrôlable au même titre que le vampirisme (l'héroïne se fournit en cerveaux dans la morgue où elle travaille après sa métamorphose). Par ailleurs, *Warm Bodies* révèle même que les zombies peuvent guérir spontanément de leur condition post-mortem. Cela ne signifie pas que ce monstre, à la suite du vampire, va passer du bestiaire de l'horreur à celui du merveilleux noir : en règle générale, les fictions continuent d'employer les zombies comme une masse

⁵¹ Même si les vampires ont la peau pâle du fait de leur existence nocturne, Robert Neville les appelle constamment « dark bastards ». Sur ce point-là, l'adaptation de 2007 avec Will Smith dans le rôle principal offre une inversion intéressante.

⁵² Voir Zani, Steven and Kevin Meaux. « Lucio Fulci and the Decaying Definition of Zombie Narratives ». Christie and Laura (eds.), *op.cit.*, p.98-115.

⁵³ De plus, les vampires de Griffith dans *Vampire Empire* ressemblent beaucoup à des zombies, même s'ils ont une reproduction sexuée : ils sont dominés par leurs instincts de prédation, ne portent pas de vêtements à l'état naturel et ont une sensibilité nerveuse très atténuée dans le visage et les extrémités, ce qui les rend quasiment inaptes aux tâches délicates comme l'écriture. Le déguisement de Gareth en humain est beaucoup plus précaire que celui d'Edward dans *Twilight*.

grouillante et impure d'antagonistes qui ressemblent à des êtres humains sans en être et se situent par conséquent à la frontière entre l'horreur et le ridicule.

C'est clairement le deuxième élément qui prévaut dans *Pride and Prejudice and Zombies* : même si l'adjonction des zombies a des répercussions intéressantes sur le *world-building* (en renforçant et justifiant l'insularité des foyers) et offre des métaphores exploitables, en particulier sur les questions de genre,⁵⁴ Grahame-Smith ne cherche pas réellement à faire peur à son lecteur. L'horreur de l'innommable, trait distinctif de la fiction de Lovecraft, est ainsi réduite à l'expression « the unmentionables » que les personnages emploient pour désigner les zombies mais qui est aussi un euphémisme victorien bien connu pour les sous-vêtements. L'auteur joue ponctuellement avec le burlesque et le tragi-comique, mais l'impression générale est celle d'un humour (volontairement ?) maladroit, qui cherche la plaisanterie facile : un humour à l'image du zombie, en somme. La polysyndète du titre rompt la symétrie allitérative du titre original d'Austen mais l'esthétique qui en résulte est difficile à définir, hésitant entre le kitsch et le *camp*,⁵⁵ et crée une expérience de lecture singulière : l'alliance des contraires, qui suit une formule simple, arrive à être à la fois répétitive à l'excès mais aussi toujours surprenante. Les reprises *verbatim* du roman d'Austen, qui peuvent être plus ou moins longues, créent une illusion de familiarité, laquelle s'effondre régulièrement lorsqu'un personnage sort de son « rôle » pour évoquer la « réalité » de l'épidémie :

On entering the drawing-room she found the whole party at cards, and was immediately invited to join them; but suspecting them to be playing high she declined it, and making her sister the excuse, said she would amuse herself for the short time she could stay below, with a book. Mr. Hurst looked at her with astonishment.

“Do you prefer reading to cards?” said he; “that it rather singular.”

“I prefer a great many things to cards, Mr. Hurst,” said Elizabeth; “Not the least of which is the sensation of a newly sharpened blade as it punctures the round belly of a man.”

Mr. Hurst was silent for the remainder of the evening.

⁵⁴ Nous avons déjà évoqué brièvement cette idée dans le chapitre 2 par rapport à l'institution du mariage comme un domaine de prédation. On se référera aux analyses de Véronique Maillard et Virginie Thomas sur la voracité des zombies comme une image déformée et inquiétante des désirs sexuels féminins (Maillard, Véronique et Virginie Thomas. « Le corps dans les réécritures zombie de *Pride and Prejudice* ». *La clé des langues*. 18 mai 2015. <http://cle.ens-lyon.fr/american-lit-/le-corps-dans-les-reecritures-zombies-de-pride-and-prejudice-264898.kjsp?RH=CDL_ANG110400>. Consulté le 16/02/2017).

⁵⁵ Esthétique paradoxale centrée sur le goût de l'artifice, qui célèbre le kitsch si extrême qu'il redevient innocent, définie avec une foule de critères et une certaine ironie par Susan Sontag dans son article de 1964 (« Notes on Camp ». Cleto, Fabio (ed.). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p.53-65).

“In nursing your sister I am sure you have pleasure,” said Bingley; “and I hope it will be soon increased by seeing her quite well.”⁵⁶

Nous avons mis les changements de Grahame-Smith en italiques, le reste est identique au texte d’Austen, où la remarque de Mr Hurst est suivie d’une pique de Caroline Bingley contre laquelle Elizabeth se défend énergiquement : ici, la façon dont elle réduit au silence Mr. Hurst, aristocrate parasite, relève presque de la menace et est à peine moins choquante dans la bouche d’une jeune fille dans l’univers de *Pride and Prejudice and Zombies* qu’elle ne le serait chez Austen. Ce bref échange n’a aucun impact sur les lignes qui suivent, où le texte revient à l’original. Cette absence de conséquences dans les épisodes d’attaque de zombies, qui va souvent de pair avec un manque de cohérence des métaphores filées, donne fréquemment l’impression d’une lecture/écriture qui trébuche. Pourtant, nous sommes clairement dans le registre merveilleux. En termes de métaphores génétiques, le roman de Grahame-Smith est une chimère, la combinaison singulière de deux ADN textuels, dont le succès a pris la communauté littéraire par surprise.

Cependant, le zombie est une créature de la masse et dans une logique capitaliste tout à fait appropriée à son sujet, Quirk Books et d’autres maisons d’éditions ne se sont pas privées d’exploiter ce filon mort-né en reproduisant le mélange d’œuvres/personnages canoniques du XIX^e siècle avec des monstres : *Little Women and Werewolves* (2010) de Porter Grant et *Sense and Sensibility and Seamonsters* (2009) de Ben H. Winters⁵⁷ ont eu un accueil critique plus mitigé, même si *Abraham Lincoln, Vampire Hunter* (2010) de Seth Grahame-Smith a suffisamment bien marché pour être adapté à l’écran en 2012. *Pride and Prejudice and Zombies*, quant à lui, a connu plusieurs adaptations dans d’autres médias et s’est vu augmenté d’un *prequel*, *Pride and Prejudice and Zombies : Dawn of the Dreadfuls* (2010) puis d’un *sequel*, *Pride and Prejudice and Zombies : Dreadfully Ever After* (2011), tous deux signés par Steve Hockensmith. Les zombies, même morts, se reproduisent rapidement et de façon

⁵⁶ Grahame-Smith, *op.cit.*, p.32-33 ; italiques ajoutées.

⁵⁷ « It’s hard to say, in the end, if this is an homage, an exploitation, a deconstruction, or just a 300-page parlor trick. Although the sea-monster subplots, considered independently, rarely rise above pulp clichés, the book’s best moments do achieve a kind of bizarro symbiosis. The monsters make Austen’s abstract threats ridiculously concrete [...], and Austen, in turn, dignifies the monsters: they serve as gargoyles emphasizing the immaculate balance of her original story’s structure » (Anderson, Sam. « Sussex Chainsaw Massacre: The Horrification of Jane Austen ». *NYMag*. 6 September 2009. <<http://nymag.com/arts/books/reviews/58847/>>. Consulté le 16/02/2017). Winters est également l’auteur de *Android Karenina* (2010), toujours un roman *mash-up*, qui incorpore des éléments de steampunk dans le classique russe de Tolstoï.

indifférenciée et leurs fictions agissent de même.⁵⁸ Dans *Dreadfully Ever After*, on voit d'ailleurs émerger un nouveau type de zombies, qui parviennent à contrôler leur infection grâce à un sérum. Or, ce sursaut de la conscience,⁵⁹ de la volonté individuelle dans les zombies du XXI^e siècle, en particulier au sein du médium filmique, est en fait un retour à la source de Matheson : Robert Neville apprend qu'alors qu'il cherchait à préserver le dernier bastion de l'humanité (lui-même), une sous-espèce de vampires a évolué et commencé à reconstruire la société, si bien que certains de ses actes d'auto-défense était des meurtres. Avant d'être exécuté, il reconnaît qu'il n'a plus sa place dans ce nouveau monde et que son espèce appartient à l'ordre du mythique et du monstrueux, d'où l'excipit performatif et métatextuel (qui prendra par la suite des accents prophétiques pour l'histoire du genre) : « I am legend ».⁶⁰

Le dernier homme n'a plus voix au chapitre mais il survivra dans un au-delà légendaire : la fiction construit le zombie comme signe de la fin de l'humanité et de la fin du progrès, mais elle affirme simultanément que quelque chose de nouveau émerge toujours de cette apocalypse, si bien que nous avons du mal à accepter complètement le principe de la post-évolution. La fin de *Pride and Prejudice and Zombies*, qui revient au *statu quo* romantique et domestique, semble abandonner sans suite les problématiques mises en place au cours du récit,⁶¹ et il s'agit à première vue d'une parfaite réification pour le cannibalisme indifférencié des styles passés⁶² que Frederic Jameson voit dans le pastiche. Le « manifeste zombie » présenté par Lauro et Embry comme un hommage et une réponse au travail séminal d'Haraway met très justement en évidence certaines limites théoriques du posthumanisme :

⁵⁸ Westin, Monica. « Undead & Read: Why the Literary Zombie Mash-Up Trend Just Won't Die ». *Newcity Lit*. 26 October 2010. <<http://lit.newcity.com/2010/10/26/undead-read-why-the-literary-zombie-mash-up-trend-just-won%E2%80%99t-die/>>. Consulté le 01/03/2017.

⁵⁹ George Mann crée un effet de miroir en reliant l'épidémie zombie et les accidents de zeppelin causés par les automates : le savant fou qui produit ces derniers utilise des cerveaux humains pour les rendre plus efficaces et certains de ces cerveaux se trouvent être infectés. Notre corpus s'intéresse à la question de l'intelligence artificielle, mais toujours en marge : *The Affinity Bridge*, *Perdido Street Station*, *Manners and Mutiny* et *The Rise of the Automated Aristocrats* se terminent tous sur un soulèvement d'automates hâtivement réprimé. L'automate reprend beaucoup de codes du robot mais le robot reste un élément strictement science-fictionnel et la fantasy a ses propres façons d'interroger l'altérité et la vie artificielle. *The Alchemy of Stone* (2008) de Ekaterina Sedia, auteure d'origine russe, offre une réinterprétation steampunk des questions sur le genre, l'identité et l'oppression systémique que se pose depuis longtemps la science-fiction (Perschon, « The Steampunk Aesthetic », *op.cit.*, p.80).

⁶⁰ Matheson, Richard. *I Am Legend*. New York: Tor Books, 2007. p.159. L'interprétation du film de 2007, où Will Smith prononce la phrase en se sacrifiant, après avoir trouvé le vaccin à l'épidémie, est donc un contre-sens complet.

⁶¹ « [T]he zombii must remain antiresolution, anticatharsis, and cannot speak » (Lauro and Embry, *op.cit.*, p.106).

⁶² « [W]hat the architecture historians call "historicism," namely the random cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion, and in general what Henri Lefebvre has called the increasing primacy of the "neo." This omnipresence of pastiche is not incompatible with a certain humor » (Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. p.18).

[W]e are putting forth a zombie that does not yet exist: a thought-experiment that exposes the limits of posthuman theory and shows that we can get posthuman only at the death of the subject. Unlike Donna Haraway's "Cyborg Manifesto," we do not propose that the position of the zombie is a liberating one – indeed, in its history, and in its metaphors, the zombie is most often a slave. However, our intention is to illustrate that the zombie's irreconcilable body (both living and dead) raises the insufficiency of the dialectical model (subject/object) and suggests, with its own negative dialectic, that the only way to truly get posthuman is to become antisubject.⁶³

Mais ce métazombie est, comme le soulignent les théoriciennes, quelque chose qui n'existe pas encore, une expérience de pensée, un horizon radical. Par définition, le sujet ne peut pas pleinement conceptualiser sa propre mort et contre toute logique, les zombies du XXI^e siècle se rebellent, résistant à toute interprétation monolithique. Dans *Pride and Prejudice and Zombies*, il est difficile de distinguer le mauvais goût du raffinement métafictionnel, de décider si l'humour doit être pris au premier ou au second degré. Selon la définition (beaucoup remise en cause et critiquée) que Jameson donne du pastiche, celui-ci ressemble à un mort-vivant, une imitation grotesque, décadente, aveugle de la vie⁶⁴ (cette dernière étant associée à la parodie) mais il nous semble que, sur ce point également, le roman-zombie de Grahame-Smith résiste à la catégorisation binaire : il est à la fois parodie et pastiche et suit un mode discursif ironique⁶⁵ qui échappe aux conclusions et jugements de valeur.⁶⁶

Le zombie n'est donc pas seulement une créature des différents « post » (post-atomique, postmoderne, posthumain) mais également du *néo*-victorianisme, un monstre qui donne corps au travail de révision du canon victorien et situe la confusion original/imitation au sein des débats éthiques et philosophiques contemporains sur les frontières de la vie et du sujet. Or, on retrouve un dispositif similaire avec deux monstres plus ostensiblement associés au XIX^e siècle et qui présentent un point d'origine textuel connu de tous au milieu de la masse de leurs

⁶³ Lauro and Embry, *op.cit.*, p.87.

⁶⁴ « [P]arody finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs » (Jameson, *op.cit.*, p.17).

⁶⁵ « [T]he zombie can be made to speak only as a somewhat ironic discursive model » (Lauro and Embry, *op.cit.*, p.91).

⁶⁶ Pour une discussion plus poussée du phénomène du *mash-up* autour de *Pride and Prejudice and Zombies* et de sa capacité à dépasser la nostalgie ironique du postmodernisme, on se référera à l'excellent chapitre de Megen de Bruin-Molé, dont nous avons déjà cité les travaux (« Now with Ultraviolent Zombie Mayhem! The Neo-Victorian Novel-as-Mashup and the Limits of Postmodern Irony ». Kohlke and Gutleben (eds.), *Neo-Victorian Humour*, *op.cit.*, p.249-276).

réécritures : le comte éponyme du *Dracula* de Bram Stoker et la créature de *Frankenstein or the Modern Prometheus* de Mary Shelley.

2) Le comte et la créature : vies post-textuelles des monstres

L'exploration du folklore vampirique à l'œuvre dans *Anno Dracula* de Newman est non seulement, comme nous l'avons évoqué dans les chapitres 2 et 4, reliée à des questions de genre, sexualité et classe, mais constitue également un reflet des angoisses de décadence post-darwiniste : la facilité pour la métamorphose animale dans la lignée du comte est synonyme d'impureté et les vampires qui en descendent semblent régresser vers un état primordial qui les rapprocherait plus du loup-garou.⁶⁷ Toutefois, c'est d'abord l'hybridité et la postérité littéraires qui nous intéressent ; au début des annotations à la réédition de 2015 chez Titan Books, Newman écrit :

Over the years since *Anno Dracula* first appeared, some readers have made their own lists of the 'borrowed' (frankly, misappropriated) fictional or historical characters who appear in it [...]. *This is literally a vampire novel*, in that it batters onto other works of fiction (primarily, Bram Stoker's *Dracula*) and *draws life from them*, so I am happy to acknowledge *victims*.⁶⁸

Les notes elles-mêmes ne couvrent qu'une fraction des allusions canoniques mais cette postface offre une clé de compréhension centrale pour le roman : en faisant signe vers le cannibalisme textuel à l'œuvre, Newman induit une distance ludique et ironique qui permet de flirter avec l'imitation parasitaire tout en menant une réécriture pleinement néo-victorienne. La dépendance envers les modèles passés est ainsi mise en scène avec le personnage du docteur Seward, héros/monstre qui tente de perpétuer le combat de Van Helsing dans un monde où ce dernier a perdu la bataille contre le Comte. Tout comme son original chez Stoker, il enregistre son journal intime (qui servira de preuve dans la résolution du mystère de Jack l'Éventreur) sur phonographe et l'inclusion de cette technologie obsolète chez Newman permet de ressusciter la forme du roman épistolaire pour en souligner la désuétude tout en menant une réflexion historiographique très (post)moderne.⁶⁹

⁶⁷ Nell, une des prostituées vampires, est couverte de poils qui forment une sorte de fourrure (ce qui ne semble pas déplaire à ses clients). Lily, une fillette abandonnée par son parent vampirique, se tue à petit feu en essayant de se transformer en chauve-souris sans avoir la maîtrise nécessaire de sa structure organique. Notons que si la culture populaire, reprise par Carriger, considère vampires et loups-garous comme des opposés ou des ennemis (Noel Carroll associe d'ailleurs le premier à la monstruosité par fusion mais le deuxième à la fission), ils ont en fait une origine folklorique commune.

⁶⁸ Newman, *op.cit.*, p.401 ; italiques ajoutées.

⁶⁹ « Keeping records is a habit. It used to be so with all of us [...]. The Professor was strict about the documents. History is written by the victors; Van Helsing, through his friend Stoker, always intended to publish. Like his foe, he was an empire-builder; an account of his successful treatment of a scientifically-corroborated nineteenth-century case of vampirism would have added lustre to his reputation. As it is, the Prince Consort took care to blot

Ironiquement, Seward, qui cherche à sauver l'humanité de la dégénérescence vampirique, voit son but et sa raison se dégrader, sa descente dans la folie étant précipitée par le retour obsessionnel de sa passion pour Lucy Westenra. Le refus de sa demande en mariage se mêle au traumatisme de la mise à mort et cette hantise finit par prendre chair à travers la prostituée vampire Mary Jane Kelly, qui a été transformée par Lucy et va, pour satisfaire son client, jouer le rôle de sa « mère », adoptant sa façon de s'habiller et de parler alors qu'elle raconte encore et encore le récit de cette rencontre.⁷⁰ Kelly boit le sang de Seward mais Seward boit les souvenirs et les paroles de Kelly et l'échange de fluides (par morsure, rapports sexuels et conversation) devient la métaphore inquiétante d'un travail de réécriture parasitaire, où l'identité se perd dans la confusion entre origine et produit, désir et haine, victime et prédateur :

I no longer remember the faces of the dead women. There is only Kelly's face, and that becomes more like Lucy with each passing night. I have bought Kelly clothes similar to those Lucy wore. The nightgown she wears before we couple is very like the shroud in which Lucy was buried. Kelly styles her hair like Lucy's now. Soon, I hesitate to hope, Kelly will *be* Lucy.⁷¹

Le visage de la femme aimée est aussi protéen que celui des femmes assassinées : la comparaison entre la chemise de nuit et le linceul exprime d'ailleurs littéralement un désir nécrophile. Les prénoms de la madone et la prostituée riment et leur répétition dans des phrases à la syntaxe assez simple donne à la voix homodiégétique un style presque enfantin. Lucy représente un passé innocent, lumineux qui n'a jamais existé et le désir de possession de Seward ne peut par conséquent jamais être satisfait : lorsque Kelly, se rebellant contre le simulacre qu'elle est devenue, brise l'illusion, elle succombe à son tour au scalpel d'argent.

En faisant exister Stoker et ses personnages dans le même monde, Newman joue sur une confusion métafictionnelle entre créateur et créature, confusion dont l'exemple-type est bien sûr la postérité du roman de Shelley : le glissement du nom « Frankenstein » du scientifique à sa création dans la culture populaire renforce et complexifie la réflexion sur l'altérité. Qui est le monstre, qui est la victime ? Les réécritures au cours des siècles montrent une sympathie de plus en plus poussée pour la créature et dans *Frankenstein Unbound* (1970) de Brian Aldiss, le Dr. Frankenstein et sa fiancée Elizabeth sont des personnages profondément antipathiques. Comme Ackroyd le fera par la suite dans *The Casebook of Victor Frankenstein* (2008), Aldiss

out our history; my diary was destroyed in the fire at Purfleet, and Van Helsing is remembered as a second Judas » (*Ibid.*, p.103).

⁷⁰ « She was who-the-bloody-ever she wanted to be. Whoever *men* wanted her to be [...]. John sat at her bedside. She was telling him again how she'd been turned. Of the night on the heath when his precious Lucy had given the Dark Kiss. Now she told the story as if she were Lucy, and Mary Jane some other person, some worthless whore... » (*Ibid.*, p.353 ; italiques originales).

⁷¹ *Ibid.*, p.286 ; italiques originales.

fait de Victor une personne « réelle », un contemporain de Mary Shelley, mais contrairement à Ackroyd, il maintient le mythe d'origine du roman (une vision cauchemardesque) : Joe Bodenland rencontre à la fois Mary et Victor, mais l'auteure et son protagoniste ne se croisent jamais. Les différents niveaux de la diégèse s'amalgament et Aldiss exploite également le thème du double (sur un mode plus subtil que la chute à la *Dr Jekyll and Mr Hyde* qu'emploie Ackroyd) : homme politique du XXI^e siècle projeté dans une version historico-littéraire de 1816 par les vagues d'un cataclysme temporel, Joe se sent de temps en temps dominé par ce qu'il appelle « son Moi supérieur », qui lui permet de renverser le rapport entre réalité et fiction sans devenir fou.⁷² Après une brève idylle avec Mary, les souvenirs imparfaits de sa lecture du roman engagent Joe dans une quête étrange à l'encontre de Victor puis de sa créature : il s'agit d'une œuvre de science-fiction hallucinée, mélancolique et hantée, qui conserve une part de mystère.

Moins subtile est en revanche la dimension fantasmatique qui entoure Mary Shelley, ce qu'Aldiss reconnaît d'ailleurs franchement : « In *Frankenstein Unbound*, Bodenland and Mary take a swim together, and then make love (This is what authors do when they are half in love with a female character. They call it sublimation. Bodenland, c'est moi!) ».⁷³ Cette transformation de créatrice en créature peut se lire de différentes façons, par exemple comme la réification d'une passion littéraire vis-à-vis des œuvres du passé, qui est plus douce-amère sous la plume d'Aldiss que lorsque Mark Hodder constitue sa ligue de fantasy néo-victorienne.⁷⁴ Or, la consommation charnelle suit de peu une scène où Joe surprend Mary en train d'allaiter son bébé, qui fait d'elle un symbole de fertilité littéraire. La mort de Mary Wollstonecraft dix jours après la naissance de sa fille, traumatisme qui informe en partie le roman de celle-ci, se voit répété dans le décès prématuré de Caroline Frankenstein, qui motive Victor dans son *hybris*. Aldiss, quant à lui, dissocie les versants lumineux et menaçants de la maternité : l'image virginale de Mary comme madone est opposée à celle de la compagne que Frankenstein donne à sa créature dans cette réécriture (que Joe décide de mettre à mort à cause de sa capacité à procréer). La postérité de la véritable Mary Shelley, fille de deux intellectuels incontournables, adolescente prodige et mère de monstres,⁷⁵ se trouve à la croisée entre ces

⁷² « My superior self had taken over – call it the result of time-shock, if you will, but I felt myself in the presence of myth and, by association, accepted myself as mythical! It is a sensation of some power, let me tell you! The mind becomes simple and the will strong » (Aldiss, Brian. *Frankenstein Unbound*. London: The Friday Project, 2013. p.31).

⁷³ *Ibid.*, p.2.

⁷⁴ Voir Chapitre 6, III, 2.

⁷⁵ « And now, once again, I bid my hideous progeny go forth and prosper » : ainsi conclut Mary Shelley dans sa préface de 1831 et Douglas Clegg, qui écrit l'introduction à l'édition de 2013 chez Signet Classics, intitulée une de

images en miroir de la maternité.⁷⁶ Le roman d'Aldiss se termine sur la même phrase que l'original de Shelley mais Joe, voyageur du temps échoué sur une terre arctique au bout du monde, incarne un successeur plus ambigu (donc plus fidèle) du Vieux Marin de Coleridge que Robert Walton. La créature, endeuillée par la perte de sa compagne et de son créateur, loin d'annoncer sa mort par le feu,⁷⁷ proclame sa survie dans l'au-delà des réécritures : « Moreover, though you seek to bury me, yet will you continuously resurrect me! Once I am unbound, I am unbounded! ». ⁷⁸ La justification autoréflexive du recyclage en cours s'inscrit dans la longue postérité du roman original et la répétition cyclique de la transgression créatrice, prométhéenne, reflétée stylistiquement dans le polyptote « unbound(ed) », devient un acte triomphant, presque christique (« resurrect »). L'image des liens coupés de la créature évoque l'objet physique du livre relié, dont les coutures, les limites, s'ouvrent à la postérité (« un/bound »).

Le comte vampire de Stoker et le duo de créature/créateur de Shelley constituent des monstres métalittéraires continuellement ressuscités et approfondis par leurs réécritures et (malgré la démultiplication par la postérité) toujours centrés sur l'individu. L'encadrement épistolaire du récit dans les originaux semble directement lié au primat de l'individualité et malgré la désuétude de cette forme romanesque, les réécritures paralittéraires de la fin du XX^e siècle attestent de sa richesse pour la métafiction historiographique : les phonographes de Seward dans *Anno Dracula* font écho au récit de voyage temporel que Bodenland enregistre sur des cassettes, adressées ostensiblement à sa femme Mina (restée au XXI^e siècle). Comme la dernière lettre non-signée de Robert Walton à la fin dans *Frankenstein*, elles laissent planer le doute sur le sort du protagoniste : en poussant l'illusion « réaliste » jusqu'au bout, quelque'un a dû découvrir le document pour que le lecteur puisse le consulter mais le dernier message est incomplet et la fin est ouverte.⁷⁹ À un siècle et demi d'écart, l'original et sa réécriture font signe vers la conversation ininterrompue de l'interprétation, où certains lecteurs comme Aldiss

ses sous-parties « Mother of Monsters » (Shelley, Mary. *Frankenstein or, The Modern Prometheus*. New York: Signet Classics, 2013. p. 6 ; xi).

⁷⁶ Le roman originel insiste ostensiblement sur une filiation masculine, le lien au créateur : la créature s'identifie à Adam puis à Lucifer dans *Paradise Lost*. L'adaptation de 1994 par Kenneth Branagh explore déjà le versant féminin de la création : la mort de Caroline Frankenstein devient explicitement la motivation de Victor pour ses expériences et la naissance de la créature se fait dans une espèce de matrice-sarcophage, baignée dans du liquide amniotique.

⁷⁷ Shelley, *op.cit.*, p.241.

⁷⁸ Aldiss, *op.cit.*, p.180.

⁷⁹ À la fin de *The Scar*, Bellis Coldwine révèle au lecteur que la longue lettre qu'elle écrit depuis le début du roman n'avait en fait pas de destinataire précis. L'aspect incomplet de cette communication participe de la subversion de toute téléologie dans le roman : il s'agit d'une lettre « possible » (sur le principe de l'énergie quantique qu'Armada veut exploiter sur la Balafre), qui ouvre les horizons narratifs – mais dans le même temps, Bellis promet de distribuer cette lettre en personne, comme pour réaffirmer le lien entre le lecteur et l'auteur.

deviennent à leur tour auteurs, incarnant le désir prométhéen de s'approprier le feu de la création.

La confusion métafictionnelle entre créateur et créature relève donc de la communication mais dans ce paradigme, comment sortir du double en miroir, de la projection sur l'Autre et réellement aborder l'altérité pour donner la parole aux monstres ?

3) Paroles de golem : les limites monstrueuses de Miéville, Carriger et Pratchett

I'm in this fucking business for the monsters. The monsters are the main thing that I love about the fantastic. And unfortunately, you can't really sell books of monsters to publishers. They insist on stories linking them.⁸⁰

Cet extrait d'entretien exprime parfaitement la richesse et la tension du travail de Miéville sur l'altérité : d'une part, la fascination pour une tératologie organisée, d'autre part, l'importance d'un sens narratif donné au monstrueux. Or, les deux aspects sont entrelacés dans les Recréés : « As much psychological and social as physical, Remaking is discursive, a performative state or effect, sustained through collectively constructed and individually realized structures of oppression ». ⁸¹ Jonathan Newell utilise les travaux féministes et *queer* de Judith Butler (sur la performativité de l'identité vis-à-vis du corps) ainsi que ceux de Julia Kristeva sur l'abjection pour étudier plusieurs exemples de Recréés en commençant par Joshua, un personnage mineur privé de bouche pour n'avoir pas dénoncé ses complices au gouvernement, qui a la violence verbale et identitaire inscrite dans sa chair. La création du Concile de Fer nécessite la métamorphose des corps Recréés de simple signes⁸² en symboles,⁸³ leur libération étant marquée linguistiquement par la création d'un nouveau nom, « fReemade » (LibRecréés) qui les constitue comme groupe, comme race malgré leurs singularités physiques.⁸⁴ Newell

⁸⁰ Anders, Lou. « Interview with China Miéville ». *The Believer*. April 2005. <http://www.believmag.com/issues/200504/?read=interview_mieville>. Consulté le 20/02/2017.

⁸¹ Newell, Jonathan. « Abject Cyborgs: Discursive Boundaries and the Remade in China Miéville's *Iron Council* ». *Science Fiction Studies* 40:3 (November 2013). p.497.

<http://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.40.3.0496?seq=1#page_scan_tab_contents>. Consulté le 20/02/2017.

⁸² « Remade are a constant visual reminder to other citizens to maintain the sociolegal status quo or else be doomed to abjection: the Remade are a deterrent, a display of authoritarian power » (Newell, *op.cit.*, p.501).

⁸³ « During the strike—initiated by prostitutes but perpetuated by the rail workers—the Remade body becomes a locus of revolution, a site of transgression and transformation » (*Ibid.*, p.502).

⁸⁴ « [T]he Remades conflate disparate elements, but there are no loving eyes to normalize or name them into purity as there are for Lin. Nor are there enough of any one of these hybrid forms to produce any homogeneous group, as Lin has the khepri. Their sentence is, instead, to be alone of their kind, hybrid freaks like Frankenstein's creature » (Gordon, « Hybridity, Heterotopia and Mateship », *op.cit.*, p.460).

analyse très justement Jack Half-a-Prayer comme une figure du cyborg de Haraway là où Toro n'en est que l'imitation.⁸⁵

La transformation traumatique mais poétique des corps est un thème récurrent qui relie les différents éléments de la trilogie, du personnage de Mr Motley aux espaces liminaires de la Torsion ou la Balafre en passant par la scarification rituelle perverse des Amants et qui se prête idéalement aux commentaires métalittéraires.⁸⁶ Anti-Tolkien, Miéville n'apparaît pas comme un créateur omniscient et bienveillant mais comme un des biothaumaturges qui façonnent et torturent les corps avec une cruauté raffinée. Contrairement aux Orcs de *The Lord of the Rings*, chacun de ses monstres est unique et les convictions marxistes de l'auteur lui permettent de problématiser le rapport de création secondaire que l'homme entretient avec le monde (réel et/ou fictionnel) en allant au-delà des oppositions binaires entre le Bien et la Mal, la nature et l'artifice. Il souligne ainsi la puissance et l'ambiguïté du golem en tant que symbole⁸⁷ – mais oublie de préciser que cette créature, constituée de glaise et animée par un rabbin dans la tradition juive, est muette.⁸⁸ Cette omission nous semble particulièrement intéressante dans le cadre d'un entretien où il reconnaît l'influence d'un manuel de *Dungeon and Dragons* sur son bestiaire, donc le plaisir du maître du jeu à construire son monde et manipuler ses pions.

Dans son article « On the Grotesque in Science Fiction », Istvan Csicsery-Ronay Jr. affirme : « In romantic and modernist sensibilities, contrasts between ideal forms and anomalous deviations were considered to be monstrous. For the postmodern they are norms ».⁸⁹ Mais le rapport entre la norme et l'anomalie est-il réellement réversible ? Le monde imaginé dans *The Parasol Protectorate* présente une tentative de recentrement sur le monstrueux en

⁸⁵ Newell, *op.cit.*, p.505-506.

⁸⁶ « [T]he Victorian in *The Scar* has been Remade ; Miéville has “wound[ed] it and heal[ed] it in a new reconfiguration” [...] so that it exists as merely a trace of the previously enabling relationship between neo-Victorianism and postcolonial politics » (Ho, *op.cit.*, p.194).

⁸⁷ « I love the idea of golems. It strikes me as a very powerful, imaginative, weird idea. But it's also an idea that is symbolically fraught and laden, and particularly in a book which is partially about people, politically speaking, people taking control of the fruits of their own labor. So, the golems are both just really cool monsters but also something that functions as part of the political texture of the book [...] So I don't have anything against that golem desire to intervene in the world. In fact, I'd go further and say, I don't think humans have any choice. I think that's how we act in the world. What the golem represents is less a different way of doing it than a realization about how we always do it » (Anders, *op.cit.*).

⁸⁸ Pour un aperçu riche mais synthétique de l'origine, des adaptations et du symbolisme complexe du golem, on pourra se référer à l'épisode de « Talmudiques » où l'animateur a pour invitée Ada Ackerman, chargée de recherche au CNRS ayant collaboré avec le Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme pour l'exposition « Golem ! Avatars d'une légende d'argile » visible de mars à juillet 2017 (Ouaknin, Marc-Alain. « Si tous les Golems... ». Podcast Talmudiques. *France Culture*. 5 mars 2017. <<https://www.franceculture.fr/emissions/talmudiques/si-tous-les-golems>>. Consulté le 20/03/2017).

⁸⁹ Csicsery-Ronay, Istvan Jr. « On the Grotesque in Science Fiction ». *Science Fiction Studies* 29:1 (March 2002). p.71-72. <<http://www.jstor.org/stable/4241045>>. Consulté le 22/02/2017.

faisant des vampires et des loups-garous les piliers de la société victorienne, selon une étiquette complexe et fréquemment comique pour passer sous silence les aspects impolis de la vie après la mort. Mais l'homme au visage de cire, qui inspire à Alexia un dégoût instinctif, est au-delà de la rhétorique : « Her hand came to rest against his horrible smooth temple, just below the V of VIXI. His skin felt cold and hard. Nothing at all happened to him at the contact [...]. *Here, Miss Tarabotti realized, was the real monster* ». ⁹⁰ Il s'agit d'un automate, *homunculus simulacrum*, produit pervers d'une science steampunk. ⁹¹ Carriger reprend le paradoxe central du golem : muet, il est néanmoins animé par une phrase ou un mot (qu'il faut effacer pour le neutraliser). Tout se passe comme si cette créature redéfinissait une limite monstrueuse à pointer du doigt pour souligner, par contraste, l'appartenance des loups-garous et vampires à l'ordre (sur)naturel : le renversement de perspective qui consiste à reconnaître la relativité culturelle de la norme se heurte à une frontière de l'altérité absolue et menaçante. Miéville n'agit pas autrement : alors que la relation inter-espèce d'Isaac et Lin joue avec la frontière entre norme et grotesque, ⁹² la monstruosité des *slake-moths* n'est pas une question de relativité mais de menace imminente. Il est intéressant de noter que malgré ses galeries de corps difformes et torturés, Miéville se rabat lui aussi, pour représenter l'altérité radicale, sur des monstres muets, certes reliés à des questions d'appétit néo-impérialiste, mais en définitive dépourvus d'identité, tels les golems et les élémentaires du troisième tome. La véritable monstruosité ne dépend pas de l'apparence physique et/ou de la transgression des catégories ontologiques, elle est définie comme une exception à la norme naturelle et linguistique. Le vrai monstre est toujours seul et toujours muet – s'il parvient à briser ce mutisme et recherche un compagnon, il devient, telle la créature de Frankenstein, un reflet de l'humanité qui se multiplie pour peupler la postérité textuelle.

Faut-il militer pour les droits des golems ? Pas à moins de s'appeler Terry Pratchett, ⁹³ mais Gutleben et Wolfreys comparent l'association entre le monstre et l'innommable à

⁹⁰ Carriger, *Soulless*, *op.cit.*, p.236 ; italiques originales.

⁹¹ « It is moving, animated, and active, yes. But, my dear bluebell, *alive* it most certainly is not. [...] Who knows what *dastardly* science went into its creation—a metal skeleton perhaps, a small aetheromagnetic or steam engine of some kind. Perhaps it has clockwork parts » (*Ibid.*, p.250 ; italiques originales).

⁹² « Isaac watched the huge iridescent scarab that was his lover's head devour her breakfast./ He watched her swallow, saw her throat bob where the pale insectile underbelly segued smoothly into her human neck... not that she would have accepted that description. *Humans have khepri bodies, legs, hands; and the heads of shaved gibbons*, she had once told him./ She undulated her headlegs at him and signed, *My monster./ I am a pervert*, thought Isaac, *and so is she* » (Miéville, *Perdido Street Station*, *op.cit.*, p.10 ; italiques originales).

⁹³ C'est un des chevaux de bataille d'Adora Belle Dearheart dans *Going Postal*, suite au début de révolution dans *Feet of Clay*. Reconnus comme des individus mais n'ayant pas besoin de dormir, manger ou se reposer, les golems utilisent leur salaire pour se racheter eux-mêmes par l'intermédiaire du « Golem Trust », afin de n'appartenir à

l'aphasie qui peut frapper les victimes de traumatisme,⁹⁴ et le golem nous intéresse en tant que symbole de crise et limite discursive. Les monstres muets de la fantasy néo-victorienne représentent les subalternes réduits au silence, les minorités effacées et/ou démonisées dans le canon historique et littéraire, mais ils rappellent également que leur donner accès à la parole est un processus extrêmement délicat. Dans quelle mesure la critique de la norme formulée par le « protagoniste idéal » néo-victorien est-elle artificielle ?⁹⁵ Nous posons la question ici en sachant qu'il nous est impossible d'y répondre, mais après avoir été longtemps taboué dans les littératures de l'imaginaire, l'écriture de l'altérité est aujourd'hui un thème abordé régulièrement dans les ateliers d'écriture et les travaux critiques.⁹⁶ Le révisionnisme néo-victorien est essentiel mais il faudrait toujours garder à l'esprit le danger du ventriloquisme : cette poétique centrale à *Possession* de Byatt a également une composante politique. Après tout, Carrot met en marche la libération des golems (et leur accès subséquent à la parole) en prenant l'expression « to put ideas into people's heads »⁹⁷ au pied de la lettre : les textes informent autant qu'ils reflètent notre vision de l'altérité.

Le monstre est-il unique ou pluriel, véritable incarnation de l'altérité ou simple marionnette ? A-t-il la voix séductrice du vampire, celle, accusatrice, de la créature de Frankenstein qui apprend à lire avec *Paradise Lost*, ou encore celle, ironique, du zombie posthumain ? Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que chacun des monstres analysés dans ce sous-chapitre est métalittéraire et montre, dans son rapport ambigu à l'original organique et textuel, la dimension éthique du pastiche (en ce que cette forme suppose une ouverture sur le langage

personne. Le thème de l'esclavage est ainsi relié à des problématiques marxistes (puisque leurs corps sont les instruments de production). Dans *Raising Steam*, le cheval golem infatigable qu'il chevauche finit par poser un problème de conscience à Moist, qui lui demande de faire une pause alors même qu'il n'en a pas besoin, ce à quoi le cheval répond : « 'Yes, enjoy myself, if you want me to.' » (Pratchett, *Raising Steam*, *op.cit.*, p.202). Où se trouve la limite entre l'empathie et la projection de ses propres besoins sur autrui ? La situation du roman est ridicule mais la question ne l'est pas.

⁹⁴ Gutleben and Wolfreys, *op.cit.*, p.68.

⁹⁵ « [T]he ideal protagonist of a work of fiction being a destitute, handicapped, black, female homosexual [...]. Many critics have of course noticed that one of the pernicious effects of political correctness is that by putting in the center what was marginal, by changing the specific into the norm, this ideological movement tends to trivialize or erase the very differences on which the identity groups are built » (Gutleben, *Nostalgic Postmodernism*, *op.cit.*, p.168).

⁹⁶ Le débat houleux lancé suite à un billet d'Elizabeth Bear et connu sous le nom de « RaceFail '09 » (un résumé extensif est disponible à cette URL : http://fanlore.org/wiki/RaceFail_%2709) était un échec en lui-même mais il a donné une certaine visibilité à ces questions. Les *masterclass* « Writing the Other », créées par Cynthia Ward et Nisi Shawl au début des années 2000, abordent aujourd'hui une foule de points de vue différents.

⁹⁷ « 'I don't think he understands,' said Carrot. 'It's quite hard to get some ideas into people's heads...'/ He stopped abruptly./ Carrot took the paper out of Dorlf's unresisting fingers. 'I suppose it might work,' he said. 'It seems a bit – invasive. But what they understand, after all, is the words...'/ He reached up, opened Dorlf's lid, and dropped the paper inside » (Pratchett, *Feet of Clay*, *op.cit.*, p.295-296 ; italiques originales).

et la pensée de l'Autre).⁹⁸ Tout en mettant en garde contre le ventriloquisme, les monstres mettent à jour la pulsion empathique de la littérature néo-victorienne qui, alliée à l'exploration systémique des bestiaires du merveilleux noir et de l'horreur, permettent de poser les questions esthétiques sur un mode éthique et de rappeler une fois de plus que le postmodernisme n'est pas dépolitisé. Les modes de recreation et de réécriture explorés dans ce sous-chapitre, qui invoquent le double, l'ironie et le décalage, semblent pencher davantage vers la remise en cause que vers la nostalgie. Or, pour compléter et approfondir la représentation néo-victorienne du temps que nous avons menée jusqu'ici dans ce chapitre, entre progrès, prédestination et traumatisme, il convient de redéfinir la nostalgie, devenue aujourd'hui une notion suspecte, pour voir s'il existe un terrain d'entente entre le devoir de mémoire et le désir de conservation. Dans cette troisième grande partie, nous essayons de nous distancer du primat épistémologique (et souvent néo-conservateur) visible dans les romances des archives mais Gutleben et Wolfreys rappellent : « Bearing in mind that in Greek, *a-letheia*, which is the very name of truth, also means non-forgetting [...], the refusal to forget, implicit in the neo-Victorian quest for truths, reveals a thoroughly ethical character ».⁹⁹ Nous complétons cette idée avec une autre étymologie : dans une des versions les plus populaires de la légende du golem, il porte sur le front le mot *emet* (« vérité »), qui, lorsqu'on en efface la première lettre, devient *met* (« mort ») et rend la créature à la poussière. Dans quelle mesure les romances des archives peuvent-elles être considérées comme des *memento mori* ?

III – « Verweile doch ! Du bist so schön ! » :¹⁰⁰ nostalgie, conservation et expérience du temps

Dans le *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe, le protagoniste éponyme cède son âme à Méphistophélès à condition que ce dernier lui fasse ressentir une félicité qui puisse enfin satisfaire sa quête d'absolu : la vie éternelle après la mort est le prix à payer en échange de l'expérience d'un instant parfait. Le pacte avec le diable n'est donc pas seulement un produit de l'*hybris* mais aussi une fuite en avant mélancolique et le défi d'un personnage sceptique,

⁹⁸ « On the contrary, pastiche embodies a communion with the past, an ethical contiguity with the historical other. Inasmuch as the practice of pastiche implies an attempt at understanding, synthesising and reproducing another's way of speaking and thinking, it undeniably stands for a form of empathy, what Levinas describes as "the new modality of faith today" » (Gutleben and Wolfreys, *op.cit.*, p.66).

⁹⁹ *Ibid.* ; italiques originales.

¹⁰⁰ « Werd' ich zum Augenblick sagen:/ Verweile doch! Du bist so schön!/ Dann magst du mich in Fesseln schlagen,/ dann will ich gerne zugrunde gehn! » (Goethe, Johann Wolfgang von. *Goethes Faust: Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust*. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1963. p.57).

perpétuellement insatisfait. Ce mélange d'émotions contradictoires rend l'apostrophe au temps plus poignant et invite à considérer l'envie de suspendre son cours comme une émotion non pas seulement complaisante, mais également critique. Svetlana Boym, dans son étude de la nostalgie du XVII^e siècle à nos jours, établit une distinction centrale entre deux formes contradictoires de nostalgie, qui mettent l'accent sur différents éléments de l'étymologie :

Restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in *algia*, the longing itself, and delays the homecoming—wistfully, ironically, desperately. Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt.¹⁰¹

Perschon reformule l'opposition en termes de nostalgie contre regret¹⁰² pour exprimer la différence entre le rétrofuturisme conservateur et le rétrofuturisme radical :¹⁰³ nous reprenons peu ou prou la même dichotomie politique au sein de notre corpus mais il nous semble plus intéressant de garder le mot « nostalgie » dans les deux catégories, comme le fait Boym, même si nous cherchons à montrer que notre corpus est davantage du côté de la nostalgie « réflexive ». En effet, la tentation de suspendre le temps y est sans cesse évoquée pour être mieux exorcisée, mise à distance. Comment la valeur émotionnelle du pacte faustien peut-elle être convertie en engagement ?

1) Réactionnaire ou radicale ? Révolutions de la fantasy, de *nostos* à *algia*

The modern opposition between tradition and revolution is treacherous. Tradition means both delivery—handing down or passing on a doctrine—and surrender or betrayal. *Traduttore, traditore*, translator, traitor. The word revolution, similarly, means both cyclical repetition and the radical break. Hence tradition and revolution incorporate each other and rely on their opposition.¹⁰⁴

Comme Boym, nous cherchons à utiliser l'étymologie non comme un simple outil rhétorique mais comme un révélateur qui permet d'éclaircir et de nuancer des oppositions conceptuelles (post)modernes. Après avoir beaucoup parlé des révolutions politiques et scientifiques vis-à-vis du XIX^e siècle, nous posons à présent la question de la fantasy comme un genre intrinsèquement révolutionnaire (avec toute l'ambiguïté des deux sens possibles de cet

¹⁰¹ Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. p.xviii ; italiques originales.

¹⁰² Il étoffe considérablement une remarque de Rob Latham : « the typical retrofuturist emotions of nostalgia and regret » (Latham, Rob. « Our Jaded Tomorrows ». *Science Fiction Studies* 30:2 (July 2009). p.341. <<http://www.jstor.org/stable/40649965>>. Consulté le 23/02/2017).

¹⁰³ Perschon, « The Steampunk Aesthetic », *op.cit.*, p.218-235. Pour reprendre les concepts esthétiques expliqués dans le chapitre 6, la nostalgie est associée au bricolage et le regret, au détournement.

¹⁰⁴ Boym, *op.cit.*, p.19.

adjectif) en mettant en contact des positions théoriques contradictoires : celle de J.R.R. Tolkien et celle de China Miéville.

Comme expliqué en introduction, Besson détourne les accusations à propos de la fantasy en tant que genre réactionnaire en analysant cette « réaction » comme une résistance symbolique et met notamment en avant l'engagement socialiste utopique de William Morris.¹⁰⁵ Sans idéaliser la fantasy, elle semble conclure en faveur de Tolkien :

Alors, réaction ou résistance ? Autres mondes comme refuge passiste ou comme appel d'air ? La fantasy précisément ne choisit pas, ou plutôt choisit de viser l'un à travers l'autre. Il ne faut pas nier qu'elle nous propose un retour vers un état souvent plus ancien ou du moins plus « magique », qui ressemble à l'enfance de chacun d'entre nous et évoque plus largement la face mythique du monde [...]. Cela n'est pas pour autant une régression ou une stagnation infantile : Tolkien, le chantre de la réaction, qui admettrait volontiers préférer l'éclair au réverbère et souhaiter *in petto* la mise à bas des usines, rappelait à raison dans son essai « Du conte de fées » le sens propre de cette « évasion » à laquelle des connotations péjoratives sont souvent associées. Si l'être humain est prisonnier des murs étroits du réel, est-il plus noble de se contenter de sa cellule ou de tenter d'en forcer les portes ?¹⁰⁶

Or, China Miéville a une réplique toute prête à cette question :

[A] lot of those who want to defend fantasy accept that the genre is escapist but try to *defend* the whole project of escapism.

Again, this comes out of Tolkien. In 'On Fairy Tales' he says, 'Why should a man be scorned if, finding himself in prison, he tries to get out and go home? Or if, when he cannot do so, he thinks and talks about other topics than jailers and prison walls?' The fantasy writer Terry Pratchett puts it very simply: 'Jailers don't like escapism.' The trouble is that, as Michael Moorcock pointed out, jailers *love* escapism--what they don't like is *escape*.

The problem with escapism is that when you read or write a book society is in the chair with you. You can't escape your history or your culture. So the idea that because fantasy books aren't about the real world they therefore 'escape' is ridiculous. Fantasy is still written and read through the filters of social reality.¹⁰⁷

L'impact du contexte (d'écriture et de lecture) est en effet important : la littérature n'est jamais apolitique, même lorsqu'elle prétend l'être, *surtout* lorsqu'elle prétend l'être. Il semble que les « géôliers de la réalité » n'aient pas le même sens pour Tolkien et pour Miéville mais l'interprétation de ce dernier n'est pas tout à fait claire. Il affirme plus ou moins que les auteurs de fantasy, en permettant à leurs lecteurs de s'échapper dans des mondes meilleurs, produisent un opium du peuple qui sert les desseins du capitalisme et cette idée n'est pas neutre :

For Tolkien, the function of his fantasy fiction is 'consolation' [...] He pretends that such a happy ending is something that occurs 'miraculously', 'never to be counted on to recur'. But that pretence of contingency is idiotic, in that *immediately previously* he claims that 'all complete fairy stories must have it [the happy ending]. It is its highest function.' In other words,

¹⁰⁵ Besson, « La fantasy est-elle réac ? », *op.cit.*, p.607.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.609.

¹⁰⁷ Newsinger, *op.cit.* ; italiques originales.

far from ‘never being counted to recur’, the writer and reader know that to qualify as fantasy, a ‘consolatory’ happy ending will recur in *every story*, and you have a theory of fantasy in which ‘consolation’ is a matter of *policy*. It’s no surprise that this kind of fantasy is conservative. Tolkien’s essay is as close as it gets to most modern fantasy’s *charter*, and he’s *defined* fantasy as literature which mollycoddles the reader rather than challenging them.¹⁰⁸

Le verbe « to mollycoddle », souvent associé à des exhortations à la masculinité toxique, n’est pas un choix très heureux et la vision saccharine du *happy end* nous semble difficilement conciliable avec la fiction de Tolkien : même si elle se termine sur le retour triomphant du roi, toute la trilogie de *The Lord of the Rings* a un ton crépusculaire. C’est la fin du Troisième Âge, les dragons ont disparu et les elfes quittent la Terre du Milieu. Contrairement à Arthur, Aragorn est un roi qui peut et qui va mourir, abandonnant Arwen à un éternel veuvage. Qui plus est, la quête de Frodo se solde par un échec : au dernier moment, il succombe à la corruption de l’Anneau et Sauron est vaincu grâce à Gollum, qui, ayant enfin retrouvé son précieux, danse, trébuche et tombe dans la lave. Destin ou accident ? Le récit que Bilbo Baggins tire de ses aventures dans *The Hobbit* s’intitule : « There and Back » mais pour Frodo, il n’y a pas de retour possible au foyer,¹⁰⁹ et la seule « consolation » possible est celle de la mort, à travers le départ des Havres Gris. La trilogie de Tolkien rappelle que la tentation du Mal existe en chacun de nous et n’est toujours évitée qu’*in extremis* : même si le lecteur compte sur la fin heureuse, la suspension consentie de l’incrédulité le fait toujours douter au dernier moment, comme Frodo, et la résolution qui suit est donc à la fois une consolation et un défi. La fin en elle-même importe moins que le prix que le héros aura à payer, qui rend la victoire douce-amère : c’est l’empathie qui prime et qui peut aider à concilier une fantasy consolatrice et une fantasy exigeante (« challenging »). Boym écrit : « *Algia*—longing, is what we share, yet *nostos*—the return home—is what divides us ».¹¹⁰ Elle insiste très justement sur les détournements nationalistes des notions de foyer et d’héritage, faisant écho aux travaux postcoloniaux,¹¹¹ et leur oppose l’idée d’une nostalgie qui se reconnaît comme telle, qui goûte la douleur du mal du pays au lieu de le pallier. La nostalgie restauratrice croit être une vérité,¹¹² la nostalgie réflexive affiche sa

¹⁰⁸ *Ibid.* ; italiques originales.

¹⁰⁹ « I tried to save the Shire, and it has been saved, but not for me. It must often be so, Sam, when things are in danger: some one has to give them up, lose them, so that others may keep them » (Tolkien, *The Lord of the Rings*, *op.cit.*, p.1006).

¹¹⁰ Boym, *op.cit.*, p.xv-xvi ; italiques originales.

¹¹¹ « [H]ome has its darker side : a desire for it may reflect the modernist will to origins, but in the postcolonial version it is frequently perceived as symptomatic of an elegiac mode of cultural vision complicit with domination—what Renato Rosaldo calls “imperialist nostalgia.” [...] Home from this perspective is “the locus of regressive nostalgia... [a] rallying ground for reactionary nationalisms... linked from the very beginning to the particular pathology of violence and loss that marked the colonialist venture” » (Green-Lewis, *op.cit.*, p.43).

¹¹² « The first category of nostalgics do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgia characterizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the

fiction, mise en abyme dans son étymologie même : « The word *nostalgia* comes from two Greek roots, yet it did not originate in ancient Greece. Nostalgia is only pseudo-Greek, or nostalgically Greek ». ¹¹³ Or, la dimension autoréflexive nous semble aussi bien postmoderne et néo-victorienne que merveilleuse : le lecteur suspend son incrédulité en ouvrant un roman tout en sachant qu'il devra la rétablir à la fin.

Depuis 2002, China Miéville préfère employer l'étiquette « Radical Fantasy » plutôt que « New Weird » pour qualifier sa propre fiction et William Burling cherche à théoriser ce terme dans son article paru dans le numéro spécial de *Extrapolation*. Dans la visée matérialiste de Miéville, il utilise le modèle théorique mis en place par Jameson pour replacer les innovations formelles dans leur contexte historique spécifique, ¹¹⁴ et propose ainsi une approche assez inédite du genre de la fantasy dans son ensemble, calquée sur l'évolution entre le modernisme et le postmodernisme tardif. ¹¹⁵ Mais il présente également une vue d'ensemble très monolithique, qui caricature à la fois les tendances néo-conservatrices de la fantasy en général et la rupture de la fantasy radicale. Le chercheur spécialiste de littérature contemporaine prend toujours un risque, dans la mesure où il n'a pas suffisamment de recul vis-à-vis de son sujet pour savoir dans quel sens celui-ci est « révolutionnaire ». D'un point de vue historique, « radical » est un terme aussi subjectif que « conservateur » et étymologiquement, cet adjectif indique le fait d'aller à la racine, ce que fait bel et bien la fantasy néo-victorienne, littérature de retour aux sources. Par conséquent, nous proposons de nous approprier le terme en détournant la définition de Burling. Par leur ancrage dans le XIX^e siècle, les œuvres de notre corpus résistent à l'*escapism* élégiaque d'une façon moins agressive mais tout aussi fondamentale que Miéville. Comme vu précédemment, l'uchronie s'inscrit dans un mode alter-historique, ¹¹⁶ et la tendance à la nostalgie réflexive plutôt que restauratrice apparaît de façon flagrante dans la représentation du temps.

antimodern myth-making of history by means of a return of national symbols and myths and, occasionally, through swapping conspiracy theories » (Boym, *op.cit.*, p.41).

¹¹³ *Ibid.*, p.5 ; italiques originales.

¹¹⁴ Burling, William J. « Periodizing the Postmodern: China Miéville's *Perdido Street Station* and the Dynamics of Radical Fantasy ». *Extrapolation* 50:2 (2009). p.327.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.328-330.

¹¹⁶ « Radical Fantasy is triumphantly *unhistorical* [...], depicting an otherworld outside of actual human history that serves to estrange and critique actual history. Earlier forms of fantasy were a-historical or anti-historical, bearing no real connection to human history except as latent imaginative displacement » (*Ibid.*, p.336 ; italiques originales).

2) *Tempus fugit* : esprits de clochers et horloges enchantées

From the seventeenth to the nineteenth century, the representation of time itself changed; it moved away from allegorical human figures—an old man, a blind youth holding an hourglass, a woman with bared breasts representing Fate—to the impersonal language of numbers: railroad schedules, the bottom line of industrial progress. Time was no longer shifting sand; time was money.¹¹⁷

Nous avons déjà vu dans le premier sous-chapitre comment l'arrivée du train enchante autant qu'il mécanise le temps dans *Raising Steam* et *Iron Council* et notre corpus présente d'autres tentatives de dépeindre le temps comme quelque chose de vivant. Dans les *Annales du Disque-monde*, il s'agit d'une femme, emprisonnée par l'horloge parfaitement exacte inspirée de « The Glass Clock of Bad Schüschlein », un conte de fées de Grim,¹¹⁸ que les Contrôleurs de la réalité¹¹⁹ font construire dans *Thief of Time*. Comme souvent chez Pratchett, le problème central est à mi-chemin entre de la vraie magie et une allégorie de l'*hybris*, l'idée étant que contrôler/mesurer parfaitement le temps reviendrait à le détruire. La réification de la métaphore temps/horloge se retrouve également dans *Timekeeper* (2016) de Tara Sim, où le travail des réparateurs d'horloges est vital, car le passage du temps dans chaque ville et village est lié à son clocher, comme si les fuseaux horaires étaient matérialisés à l'échelle locale. Le roman commence ainsi : « Two o'clock was missing. / Danny wanted it to be a joke. Hours didn't just disappear ». ¹²⁰ L'auteure accroche son lectorat en jouant sur le sens littéral et figuré : le vol du chiffre « II » sur le cadran de Colton Tower a fait disparaître une heure de la journée à Enfield, ville qui passe directement d'une heure à trois heures de l'après-midi, décalée vis-à-vis des alentours. Au cours du roman, Danny apprend que les clochers sont habités/incarnés par des Esprits (et tombe amoureux de l'un d'eux) tout en explorant la mythologie spécifique créée par Sim pour cette Angleterre de 1875, semblable mais différente à celle de notre Histoire, où un dieu nommé Aetas (« durée » en latin) a créé les clochers pour offrir le temps aux hommes, se rebellant contre les ordres du créateur Chronos...

Tout comme dans *Thief of Time*, où les « jumeaux » Jeremy Clockson et Lobsang Ludd incarnent deux façons différentes de manipuler le temps,¹²¹ *Timekeeper* joue sur l'image du

¹¹⁷ Boym, *op.cit.*, p.9.

¹¹⁸ *Grim Fairy Tales* est un recueil de conte de fées écrit par les sœurs Grim qui existe dans le Disque-monde et comprend également 'How the Wicked Queen Danced in Red Hot Shoes' and 'The Old Lady in the Oven' (lesquels évoquent le destin de la méchante reine à la fin de *Blanche-Neige* et celui de la sorcière dans *Hansel et Gretel*).

¹¹⁹ Bureaucrates célestes qui détestent la vie à cause de son aspect désordonnée et imprévisible, et tentent de ruser pour l'annihiler à plusieurs reprises. Ils sont à chaque fois contrés par la Mort et Susan Sto Hellitt.

¹²⁰ Sim, Tara. *Timekeeper*. New York: Sky Pony Press, 2016. loc.25-26.

¹²¹ En réalité, il s'agit du même individu, né deux fois dans la confusion de l'accouchement. Jeremy, abandonné devant la guilde des horlogers, a une approche mécanique et impersonnelle qui ressemble à celle des Contrôleurs,

double :¹²² le jeune mécanicien Danny doit combattre Matthias, un vieil ami de son père qui est lui aussi tombé amoureux d'un Esprit de clocher, Evaline, et, en la « kidnappant », a condamné toute la ville de Maldon à être gelée dans le temps pour l'éternité. La morale du roman est assez classique : l'amour, comme le temps, n'est pas quelque chose que l'on peut emprisonner – mais l'univers et l'écriture de Tara Sim capturent bien l'*algia* du XIX^e siècle, entre progrès et mélancolie. Dans un Londres steampunk, les mécaniciens les plus doués, comme Danny, peuvent néanmoins percevoir et manipuler le temps comme des « fils », invoquant ainsi l'image des Parques. Le Destin, sans être réellement réifié, semble présent dans le panthéon gréco-romain modifié de *Timekeeper*.

Ces romans évoquent donc l'idée, très populaire parmi les penseurs des Lumières, de l'univers comme un mécanisme d'horloge, dont la régularité mathématique prouverait l'existence d'un Dieu horloger :¹²³ Leibniz est un de ses défenseurs les plus connus. L'horloge comme métaphore pour le monde semble particulièrement appropriée en fantasy néo-victorienne et est notamment exploitée tout en subtilité dans *The Night Circus*. Parmi les mises en abyme de créateurs, seul Herr Thiessen n'a pas de pouvoir magique explicite. Pourtant, l'horloge qu'il réalise pour le Cirque des Rêves, qui change de couleurs et s'anime, semble à la frontière entre l'illusion mécanique¹²⁴ et l'onirique pur : « He balances the entire design on that one specific word Mr. Barris used. *Dreamlike* ». ¹²⁵ Comme le roman, l'horloge invite à une lecture circulaire, suivant l'évolution de l'objet lui-même qui n'est pas décrit de façon statique, mais comme un processus céleste : le tour du cadran comprend une phase ascendante, où l'horloge devient de plus en plus peuplée et animée et une phase descendante, où le processus s'inverse. Or, cette évolution ne correspond pas aux rythmes biologiques : le cirque s'éveille à la nuit tombée.

Différents éléments de l'intrigue, lisibles dans les détails, incarnent également différentes manières de marquer le temps : le jeu d'échecs, qui fait référence au combat de Prospero et

alors que Lobsang, abandonné devant la guilde des voleurs (d'où le titre du roman) et par la suite remis aux moines de l'Histoire, manipule le temps de façon instinctive et organique.

¹²² « Reflective nostalgics see everywhere the imperfect mirror images of home, and try to cohabit with doubles and ghosts » (Boym, *op.cit.*, p.249).

¹²³ C'est littéralement le cas dans le roman steampunk *Mainspring* (2007) de Jay Lake, où le système solaire est un vaste mécanisme d'horloge centré sur le soleil dont les différents rouages sont visibles à l'œil nu, et où le protagoniste, un apprenti horloger, reçoit la visite de l'archange Gabriel, lequel lui confie la tâche de remonter le mécanisme terrestre avec une clé magique...

¹²⁴ « Meanwhile, bits of the body of the clock expand and contract, like pieces of a puzzle. As though the clock is falling apart, slowly and gracefully » (Morgenstern, *op.cit.*, p.88).

¹²⁵ *Ibid.* ; italiques originales.

d'Alexander, indique une avancée stratégique et rythmée, alors que la princesse prisonnière du dragon qui attend impatiemment son prince, rappelant l'amour impossible entre Celia et Marco, invoque le temps cyclique du conte. Les cadeaux ouverts correspondent au temps de la fête là où les tasses de thé fumantes indiquent un rituel plus quotidien mais tout aussi évanescent : « Teapots that pour into teacups and minuscule curls of steam that rise from them as the seconds tick ». ¹²⁶ Quant aux chats poursuivant les chiens, c'est l'inversion de l'ordre naturel, le temps du retournement carnavalesque. Un jongleur remplit le rôle du coucou, indiquant l'heure silencieusement avec le nombre de balles manipulées : on peut y voir un avatar de l'auteur, qui manipule et suspend l'incrédulité du lecteur grâce à son art. Dans cette description, la merveille le dispute à la mélancolie, car même si le processus se répète continuellement, la phase descendante communique une idée de la fin :

After midnight the clock begins once more to fold in upon itself. The face lightens and the clouds return. The number of juggled balls decreases until the juggler himself vanishes.

By noon it is a clock again, and no longer a dream. ¹²⁷

Si minuit est l'heure des métamorphoses et des miracles, midi est l'heure de la réalité et alors même que Morgenstern utilise un style sobre, sans aucun adjectif, l'adverbe « no longer » devient infiniment triste. Pendant la majorité du roman, Marco maintient tous les membres du Cirque dans une sorte de stase temporelle : grâce à ses enchantements, personne ne vieillit. Mais l'horloge que Herr Thiessen appelle *Wunschtraum* (« rêve-désir »), qui en est la pièce maîtresse et la vitrine, symbolise le passage inéluctable du temps, annonçant la mort de son créateur qui finira par rompre l'équilibre – pour mieux faire renaître le Cirque de ses cendres. Pleine d'espoir, ¹²⁸ la fin n'en est pas moins douce-amère : comme ne l'a pas écrit Montaigne, lire un roman de fantasy, c'est apprendre à mourir. Mais c'est aussi apprendre à se souvenir.

3) Écrire au présent : (non-)lieux et rituels de mémoire

La narration au présent est extrêmement rare dans les romans de science-fiction et de fantasy précisément parce qu'elle porte l'attention du lecteur sur l'écriture elle-même, produisant une expérience moins immersive. ¹²⁹ Deux des auteurs de notre corpus utilisent cet

¹²⁶ *Ibid.*, p.89.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Dans *Tom's Midnight Garden*, le temps suspendu pour le petit garçon à la treizième heure s'écoule néanmoins pour sa compagne de jeu Hattie. En résolvant le mystère de son identité, il relie son amie « imaginaire » à la vieille dame à qui appartient la maison de son oncle et apprend à grandir. Les voyages dans le temps victoriens sont ainsi tournés vers le futur.

¹²⁹ Les animateurs du podcast hebdomadaire « Writing Excuses » estiment ainsi que 95 à 97% des romans publiés en fantasy et science-fiction sont écrits au passé. Parmi les exceptions, ils citent *Snow Crash* (1992) de Neal Stephenson, roman cyberpunk entièrement écrit au présent et *Speed of Dark* (2002) d'Elizabeth Moon, qui n'utilise

effet à bon escient : dans *Perdido Street Station*, l'altérité de Yagharek est triplement marquée par les brefs passages en narration autodiégétique, en italiques et au présent là où le reste du roman suit une narration hétérodiégétique omnisciente au passé. Dans *Iron Council*, le présent prend plus de place puisqu'il est utilisé pour raconter l'histoire de Judah, qui fait contre-point à celle de Cutter : paradoxalement, le passé (chronologique) est raconté au présent (grammatical) et vice-versa. La création d'un espace-temps différent culmine dans la création du golem temporel, qui désarticule et dissémine le texte dans l'espace blanc de la page.¹³⁰ En fait, tout le trajet du train perpétuel est une exploration du temps révolutionnaire dont le sens reste en partie ouvert.

The Night Circus est entièrement écrit au présent et ce choix narratif joue beaucoup dans l'expérience d'une lecture un peu décalée, dans la création d'un monde onirique qui oscille entre l'immatériel et le sensoriel. De plus, éparpillées parmi les chapitres qui adoptent les points de vue de Celia, Marco, Bailey, Poppet, Widget ou Isobel, l'auteur a glissé des vignettes qui décrivent le parcours d'un visiteur lambda dans le Cirque des Rêves et brisent un autre « tabou » des littératures de l'imaginaire en étant écrites à la deuxième personne. Dans le contexte du roman, ce choix n'évoque pas tant les « livres dont vous êtes le héros »¹³¹ que le principe du théâtre immersif :¹³² l'auteure fait explicitement référence à la compagnie pionnière Punchdrunk dans les remerciements. Au nombre de douze, comme les douze coups de minuit ou les douze mois d'un cycle annuel, les vignettes vont de l'ouverture du Cirque au crépuscule à sa fermeture à l'aube. À l'exception de la première (« Anticipation ») et de la dernière (« Bons rêves »), elles se focalisent chacune sur une tente, une expérience au sein du Cirque. Le narrateur accorde une attention particulière aux sensations ressenties par le visiteur/lecteur : l'odeur du caramel qui tempère le froid extérieur, les passages de l'obscurité à la clarté qui ajoutent au mystère, l'impression d'une respiration chaude sur la nuque, entre sensualité et

le présent que pour la narration autodiégétique du protagoniste autiste, revenant au passé pour les autres narrateurs (Sanderson, Brandon, Dan Wells and Howard Tayler. « Writing Excuses Episode 25: Viewpoint and Tense Part 2 ». *Writing Excuses*. 28 July 2008. 9:44-12:20. <<http://www.writingexcuses.com/2008/07/28/writing-excuses-episode-25-viewpoint-and-tense-part-2/>>. Consulté le 03/03/2017).

¹³⁰ Miéville, *Iron Council*, *op.cit.*, p.590.

¹³¹ Plaisanterie lancée lors du podcast cité ci-dessus. Les animateurs mettent en garde les auteurs inexpérimentés, qui feraient mieux de se cantonner à la première ou la troisième personne du singulier, même si la deuxième personne peut être intéressante lorsqu'elle est utilisée à bon escient. Nous en avons vu un exemple avec « Phosphorus » et toutes nos autres expériences dans les littératures de l'imaginaire se trouvaient d'ailleurs dans des nouvelles, format plus propice aux expérimentations littéraires.

¹³² Cavendish, Dominic. « Punchdrunk: Plunge Into a World of Extraordinary Theatre ». *The Telegraph*. 20 June 2013. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/10127892/Punchdrunk-plunge-into-a-world-of-extraordinary-theatre.html>>. Consulté le 03/03/2017. Pour une vue d'ensemble sur le genre, voir Machon, Susan. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance* (London: Palgrave, 2013).

danger.¹³³ L'expérience passe par les cinq sens et est parfois synesthésique : « A subtle sweetness at the edges of the cold ». ¹³⁴ Le travail sur les allitérations est particulièrement visible, renforçant la qualité auditive : « Word of mouth is a more effective method of advertisement than typeset words and exclamation points on paper pamphlets or posters ». ¹³⁵ La publicité ordinaire, dont l'aspect ostentatoire apparaît renforcé par la multiplication des plosives, s'oppose à la dimension intime, exclusive, presque secrète du Cirque des Rêves : l'écriture de Morgenstern est parfois à la limite du poème en prose, en particulier dans ces vignettes.

Elle joue sur les contrastes, faisant se succéder « Darkness and Stars » et « Fire and Light » et plus loin, « The Pool of Tears » et « Playing with Fire », mais il y a également une progression logique : dans la cinquième vignette, « Reflections and Distorsions », le visiteur croit apercevoir l'image d'un homme à chapeau melon dans la galerie des glaces, puis entendre le rire d'une femme dans la sixième, « Labyrinth ». Les échos de Marco et Celia sont ensuite réunis dans la septième vignette, « The Lovers ». La statue vivante qui incarne les amants maudits des étoiles est aussi une carte de tarot, tout comme « The Hanged Man », la quatrième vignette, où le rôle du pendu est joué par un acrobate. Les symboles ostentatoires se mêlent à des expériences très intimes : devant la mare de larmes, le visiteur tient dans sa main une pierre noire et la sensation lisse au toucher est reliée à des souvenirs douloureux affleurant à la surface de sa mémoire en phrases nominales à la fois lapidaires et lancinantes. ¹³⁶ Lorsque le narrateur affirme que « vous » vous sentez soulagé de ce poids émotionnel après avoir laissé tomber la pierre dans l'eau, la sensation est aisément transmise par la lecture. Dans la onzième vignette, la diseuse de bonne aventure utilise des étoiles d'argent pour lire l'avenir, faisant ainsi écho à la deuxième vignette. La structure en miroir est renforcée par le fait que, jusqu'à la dernière vignette, la visite pourrait se dérouler à n'importe quelle époque : toutefois, dans « Bons rêves », le visiteur remarque des plaques dédiées à la mémoire de Herr Thiessen et Chandresh en-dessous de l'horloge *Wunschtraum* et se voit alors remettre une carte de visite qui indique le nom du propriétaire (Bailey Alden Clarke) et son adresse email. La mort et le progrès, l'ère victorienne et l'ère contemporaine réapparaissent brusquement, brisant l'atemporalité dans

¹³³ « You feel the warmth of breath of your neck, but when you turn there is no one there (Morgenstern, *op.cit.*, p.246).

¹³⁴ *Ibid.*, p.4.

¹³⁵ *Ibid.*, p.3.

¹³⁶ « Memories begin to creep forward from hidden corners of your mind. Passing disappointments. Lost chances and lost causes. Heartbreaks and pain and desolate, horrible loneliness » (*Ibid.*, p.371).

laquelle baigne le roman tout entier. Ce palier fait pendant à la fin de la première vignette, qui prend des accents de formule rituelle, de sésame magique : « Now the circus is open. / Now you may enter ». ¹³⁷

« Now », cet adverbe marquant le temps présent, ouvrant symboliquement le texte à la lecture, lance également l'excipit de *Iron Council*, où un groupe désigné par le pronom « we », de tout âge et de toute race, rend visite au golem de temps dans un futur indéterminé. Le texte joue sur les anaphores des adverbes « here » et « there », comme si des endroits précis étaient pointés du doigt, et utilise des formes impératives pour indiquer le parcours à suivre. Le progrès spatial est également linguistique : en dehors de Thick Shanks, les membres du Concile ont été rebaptisés pour correspondre à leurs actions au moment de l'instant suspendu, comme « Spitter » ou « Leapfrog ». L'irrévérence se fait mythe, le jeu enfantin est un pèlerinage :¹³⁸ « here is the Gunner from whose rifle emerged a bullet, ajut six inches from the barrel. The tradition is to stop, wave your hand between unmoving missile and gun ». ¹³⁹ Dans cet écart (« ajut ») entre arme et projectile, cause et effet, se glisse la nostalgie réflexive¹⁴⁰ qui nourrit la mise en fiction : « Years might pass and we will tell the story of the Iron Council and how it was made, how it made itself and went, and how it came back and is coming, is still coming ». ¹⁴¹ Le futur se mue en présent progressif. Pour une fois, la polysyndète relie au lieu de désarticuler : la répétition est un rituel créateur de communauté et il semble important que la trilogie ne se termine pas sur une figure individuelle et absente (Jack Half-a-Prayer) mais collective et immanente. Le train perpétuel et l'excipit qui décrit son destin ressemblent aux « lieux de mémoire » de Pierre Nora qui redonnent sens à l'Histoire,¹⁴² ainsi qu'aux monuments accidentels que constituent les ruines dans la version réflexive de la nostalgie : « A monument is not necessarily something petrified and stable. Monuments are in metamorphosis ». ¹⁴³ On retrouve le mouvement que Boym appelle « off-modern », ¹⁴⁴ ni progressif ni régressif mais

¹³⁷ Morgenstern, *op.cit.*, p.6.

¹³⁸ « We play around them; we come to them. Some come to pray » (Miéville, *Iron Council, op.cit.*, p.614).

¹³⁹ *Ibid.*, p.613.

¹⁴⁰ « Reflective nostalgia does not pretend to rebuild the mythical place called home; it is “enamored of distance, not the referent itself.” [...] This type of nostalgic narrative is ironic, inconclusive and fragmentary [...]. This defamiliarization and sense of distance drives them to tell their story, to narrate the relationship between past, present and future » (Boym, *op.cit.*, p.50).

¹⁴¹ Miéville, *Iron Council, op.cit.*, p.614.

¹⁴² Pour une discussion sur des travaux subséquents qui déconstruisent l'opposition de Nora entre mémoire et histoire, voir Mitchell, *op.cit.*, p.30-31.

¹⁴³ Boym, *op.cit.*, p.79.

¹⁴⁴ « The adverb off confuses our sense of direction; it makes us explore sideshadows and back alleys rather than the straight road of progress; it allows us to take a detour from the deterministic narrative of twentieth-century

décalé.¹⁴⁵ Les mondes à première vue *escapist*, hors du temps, sont aussi des non-lieux textuels qui capturent et redirigent la pulsion utopique : raconter des histoires peut être un acte de résistance. Morgenstern termine son circuit fragmenté de façon métalittéraire, en brouillant la frontière entre la réalité et le rêve, mais l'excipit de Miéville, en glissant la première personne du pluriel (utilisée dans le pastiche du dernier article de Rosa Luxemburg¹⁴⁶) dans la reprise de l'incipit, proclame la survie de la révolution dans et par les textes :

*Years might pass and we will tell the story of the Iron Council and how it was made, how it made itself and went, and how it came back, and is coming, is still coming. Women and men cut a line across the dirtland and dragged history out and back across the world. They are still with shouts setting their mouths and we usher them in. They are coming out of the trenches of rock toward the brick shadows. They are always coming.*¹⁴⁷

La simplicité du vocabulaire semble loin des néologismes et acrobaties verbales habituelles de Miéville et la puissance des répétitions confère au texte une dimension épique, rituelle, malgré l'ancrage dans le concret. Point de prophétie mais la promesse d'un récit ininterrompu (« we will tell the story »), qui semble se transformer et se préciser au fur et à mesure qu'il se déroule (« how it was made, how it made itself »). Malgré l'immobilité du golem de temps, renforcée par la rime interne (« they are still with shouts setting their mouths »), c'est une impression de mouvement qui prévaut. Les prépositions et particules associées aux verbes se répètent (« back », « across », « out » « back across », « out »), à l'exception de celle qui porte justement sur l'action de la première personne du pluriel (« we usher them in ») : par le récit, par le partage, les personnages anonymes de l'excipit deviennent des gardiens et des passeurs, qui laissent entrer le changement dans cette Histoire matérialisée comme un boulet (« dragged history »). Le sésame est prononcé, la porte est ouverte, et tout le reste est réécriture.

« L'évolutionnisme est une tératologie ouverte » :¹⁴⁸ au croisement des théories scientifiques du XIX^e siècle et de la pulsion spéculative (« what if...? ») des littératures de l'imaginaire, les monstres littéraires et métalittéraires se multiplient et se transforment sans fin.

history [...]. In the off-modern tradition, reflection and longing, estrangement and affection go together (*Ibid.*, p.xvi-xvii).

¹⁴⁵ « Instead of marching in step with the revolutionary time, looking forward to the bright future, the writer followed a zigzag movement, like the knight in a chess game, facing up to unrealized potentials and tragic paradoxes of the revolution: the knight can move vertically and horizontally, across black and white squares, challenge the authority » (*Ibid.*, p.30).

¹⁴⁶ Voir note 39 dans ce chapitre.

¹⁴⁷ Miéville, *Iron Council*, *op.cit.*, p. 614 ; italiques originales.

¹⁴⁸ Chelebourg, Christian. *Les écofictions : mythologies de la fin du monde*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2012. p.205.

Nos trois sous-chapitres mettent chacun en avant une figure de scientifique qui transgresse, d'une manière ou d'une autre, l'ordre divin : Darwin, Frankenstein et Faust. Or, même si chacun d'entre eux en subit les conséquences (un des Darwin fictionnels devient lui-même un monstre chez Hodder), les œuvres semblent moins condamner que célébrer la transgression. Par leurs golems de métal et de chair, mises en fiction des espoirs et angoisses de la révolution industrielle, les romans du corpus semblent célébrer le « bruit », le piratage du système, la déformation volontaire du « message » originel. La quête de la vérité, de l'origine perdue, semble donc corrompue : ce n'est pas pour rien si « hybride » et « hybris » ont un lien étymologique. L'auteur de fantasy, en créant son monde, apparaît comme un voleur prométhéen, un faussaire : dans ce contexte, la rébellion ouverte de Miéville (et celle, plus subtile, d'autres auteurs) contre la fantasy selon Tolkien semble tout à fait appropriée. Dans le mouvement des (r)évolutions artistiques, scientifiques, métaphysiques, on retrouve les poétiques urbaines analysées dans le chapitre 4 : il ne faut pas guérir, restaurer à un ordre antérieur mais construire vers l'avant, et la nostalgie réflexive analysée par Boym aide à penser la juste place pour les ruines dans ce contexte. Les monuments accidentels de l'esthétique gothique, sites traditionnels du retour du passé réprimé, antres des spectres de traumatismes individuels et collectifs, deviennent alors le cadre de répétitions volontaires, actives : en définitive, la « révolution » de la Nouvelle-Crobuson n'est pas une montée aux barricades ou un train hétérotopique mais le circuit rituel des habitants autour du golem de temps, qui nourrit la parole (« Years might pass and we will tell the story »). Les « matériaux sombres »¹⁴⁹ qui constituent les mondes de la fantasy néo-victorienne, même s'ils apparaissent régis par des règles strictes, restent malléables, ouverts à l'interprétation et à la transgression. Si l'auteur est un voleur, un usurpateur, un menteur, où se situe la distinction entre le « vrai » et le « faux » magicien ?

¹⁴⁹ Philip Pullman tire le titre de sa trilogie *His Dark Materials* d'une citation du deuxième livre de *Paradise Lost* de John Milton, lorsque Satan, en route pour aller tenter Adam et Ève, s'arrête au bord d'un abîme pour contempler le mélange de création et destruction : « *Into this wild abyss,/ The womb of nature and perhaps her grave,/ Of neither sea, nor shore, nor air, nor fire,/ But all these in their pregnant causes mixed/ Confusedly, and which must for ever fight,/ Unless the almighty maker them ordain/ His dark materials to create new worlds,/ Into this wild abyss the wary fiend/ Stood on the brink of hell and looked a while,/ Pondering his voyage...* » (Pullman, Philip. *Northern Lights*. London: Scholastic, 2011 ; italiques originales).

CHAPITRE 8 : Enchanter – Ombres et lumière de la magie

Fantasy texts [...] do not merely *reproduce* the 'real' world in their mirror (the common metaphor for how Fantasy operates), but rather always seek to actively *transform* it. And the world we find in their Hall of Mirrors is a distorted representation of our own, yet one which is not only recognizable but somehow *true*.¹

La métaphore du palais des glaces qu'emploie Rayment pour décrire la façon dont la fantasy représente le réel semble particulièrement appropriée pour la fantasy néo-victorienne : attraction classique des fêtes foraines, elle apparaît dans la cinquième vignette de *The Night Circus* et invite à réfléchir sur le lien entre le microcosme du Cirque des Rêves et le macrocosme du cadre victorien. Par ailleurs, cette image évoque le cinquième épisode de *Penny Dreadful*, lorsque Vanessa Ives (Eva Green), expliquant une astuce de taxidermie au fiancé de son amie Mina, ajoute : « I would put mirrors behind the entire world if I could ». ² Le miroir, instrument qui appelle le double, est ici fragmenté et placé derrière les yeux de verre d'un oiseau de proie empaillé pour créer l'illusion de la vie dans ce regard mort et on a vraiment l'impression que les animaux peuvent s'animer d'un instant à l'autre. La dimension métafictionnelle, où la réécriture néo-victorienne de la série télévisée est assimilée à une forme de taxidermie nécromantique, s'allie parfaitement à l'atmosphère néo-gothique et au thème de la transgression. Par ailleurs, les possessions démoniaques impressionnantes qui se produisent lors de séances de spiritisme (activité typiquement victorienne) déclinent également le thème du spectacle et de la (double) vue. L'enchantement est fréquemment à la frontière avec l'étrange et le frisson.

Ce huitième chapitre, qui traite de la magie (blanche, noire et métaphorique) pose lui aussi la question de la représentation, du spectacle. Mais la place accordée à l'au-delà dans notre corpus n'est pas pour autant comparable : comme nous allons le voir, un certain nombre de modèles critiques se sont avérés insuffisants pour problématiser le type d'enchantement que produit la fantasy néo-victorienne. Le rapport entre le « vrai » et « faux » s'y révèle notamment beaucoup moins malléable que dans la fiction mimétique. Les problématiques de construction de mondes se situent-elles vraiment dans une dominante ontologique ? Si la magie permet de

¹ Rayment, *op.cit.*, p.19 ; italiques originales.

² *Penny Dreadful* Season 1 Episode 5: « Closer Than Sisters ». Dir. Giedroyc, Coky. Perf. Green, Eva, Timothy Dalton and Danny Sapani. 8 June 2014. Sky and Showtime. 21:22-21:24.

transcender les limites du réel, un tel dépassement est-il subversif ou néo-conservateur ? Quel ordre (politique, narratif, philosophique) l'enchantement instaure-t-il ?

I – Le mentir-vrai :³ illusions, méta-magie et cosmogonie

Neo-Victorian texts, we argue, self-consciously mimic the strategies of Victorian stage magic in order to entangle us in a performance of illusionism. Metafictional neo-Victorianism is fueled and sustained by textual illusion: the fabrication of a 'plausible' version of the Victorian past and a 'credible' representation of the places, characters, and experiences depicted in the text [...]. The position of the neo-Victorian author, and film maker, can then be compared to that of a conjuror: like the audience of a stage magician we know from the start that it's all an act, but judge the quality of the performance by its ability to deceive and mystify us.⁴

Dans le chapitre « Doing It with Mirrors, or Tricks of the Trade : Neo-Victorian Metatextual Magic », Heilmann et Llewellyn appliquent leur critère métafictionnel à l'univers et aux techniques de la prestidigitation pour analyser plusieurs œuvres néo-victoriennes, plus particulièrement les films *The Prestige* (2006) de Christopher Nolan et *The Illusionist* (2006) de Neil Burger, ainsi que le roman *Affinity* (1999) de Sarah Waters. Ce n'est pas un hasard si le costume classique du prestidigitateur dans la culture populaire (nœud papillon, queue de pie, cape et haut-de-forme) évoque la mode masculine victorienne et édouardienne : au XIX^e siècle, l'art ancestral⁵ de l'illusionnisme se stabilise et se codifie autour de figures emblématiques comme Jean Eugène Robert-Houdin (1805-1871).⁶ Le long XIX^e siècle voit donc à la fois émerger la fantasy, genre où le surnaturel est naturel (dans le monde fictionnel) et la prestidigitation classique, technique qui crée l'illusion du surnaturel dans le monde réel tout en la décrivant : cette juxtaposition rend la métafictionnalité de la fantasy néo-victorienne d'autant plus subtile. Pourtant, il nous est impossible d'appliquer les analyses les plus poussées de Heilmann et Llewellyn à notre corpus, dans la mesure où aucun de nos auteurs n'écrit un véritable roman à clé. Dans notre corpus, l'art de l'illusionnisme n'apparaît pas tant dans la narratologie et la focalisation que dans le *world-building* et son importance est plus diffuse, puisque la fantasy, en tant que genre non-mimétique, s'applique constamment à la création d'un monde « crédible », « vraisemblable ». Dans quelles mesure les techniques d'escamotage et

³ Titre d'une nouvelle de 1980 de Louis Aragon, qui représente un art romanesque où s'entrelacent fiction et réalité.

⁴ Heilmann and Llewellyn, *op.cit.*, p.175.

⁵ Voir Mangan, Michael. *Performing Dark Arts: A Cultural History of Conjuring*. Bristol: Intellect Books, 2007. p.1-18. Comme il le fait remarquer, l'idée que les Égyptiens furent les premiers à pratiquer cet art est biaisée par le lien étymologique avec les Gitans ((e)gyptian a été déformé en gypsy) – on peut donc fixer les débuts de la prestidigitation au XIV^e ou au XV^e siècle, avec l'installation des gens du voyage dans les sociétés européennes, ou au contraire remonter à l'Égypte antique, grâce à l'étude des textes bibliques (le bâton d'Aaron transformé en serpent est un célèbre exemple) et la découverte, au XIX^e siècle, d'un papyrus de 1700-1800 avant J-C relatant l'histoire du pharaon Chéops et du magicien Dedi (*Ibid.*, p.1-3).

⁶ Le sixième chapitre du livre de Mangan lui est consacré (*Ibid.*, p.97-115).

d'illusions optiques peuvent-elles néanmoins servir d'outils théoriques pour comprendre et problématiser la fantasy néo-victorienne ? Quel impact l'exploration des possibles a-t-elle sur la poétique et la politique des mondes construits ?

1) Celia la magicienne : détournement des codes de l'illusionnisme

« Un prestidigitateur n'est point un jongleur ; c'est un acteur jouant un rôle de magicien » :⁷ cette célèbre citation de Jean Eugène Robert-Houdin a été amplement commentée et reprise, à la fois par des prestidigitateurs et par des critiques réfléchissant sur le statut de l'acteur et la notion de jeu théâtral.⁸ Si Robert-Houdin prend soin de distinguer différents termes (magie simulée, jonglage, escamotage, prestidigitation), c'est avant tout pour justifier la place de sa profession dans la société ;⁹ ici, cette citation nous intéresse surtout dans la mesure où elle se trouve inversée dans notre corpus de fantasy, où quelques *vrais* magiciens se font passer pour des prestidigitateurs. C'est le cas de Prospero puis de Celia dans *The Night Circus* ; dans le monde du roman, la magie est réelle mais inconnue du grand public. En revanche, dans *Mairelon the Magician* (1991) de Patricia Wrede, la magie est pratiquée ouvertement par certains membres de la *gentry* mais le personnage éponyme se fait passer pour un prestidigitateur itinérant pour échapper à ses ennemis. La surprise de la protagoniste, qui découvre la vérité en entrant dans sa roulotte par effraction dans le premier chapitre, est rendue possible par le double-sens du mot « magician » (prestidigitateur *et* véritable magicien). Dans l'œuvre de Morgenstern, l'interaction entre magie et illusionnisme est plus subtile. Lorsque Celia passe l'audition pour devenir illusionniste dans le Cirque des Rêves, elle est la seule femme parmi les candidats et le premier réflexe de Chandresh alors qu'elle monte sur scène est de décréter qu'ils ne recherchent pas une jolie assistante. Habituellement, celle-ci est un accessoire dans la panoplie du prestidigitateur, un objet de plus pour détourner l'attention du

⁷ Robert-Houdin, Jean Eugène. *Comment on devient sorcier*. Omnibus, 2006. p.458.

⁸ Voir par exemple les cinq modes différents définis par Michael Kirby, qui incluent les assistants déplaçant accessoires et décors, pourtant considérés tacitement comme invisibles aux yeux du public (Kirby, Michael. « On Acting and Non-Acting » in Zarrilli, Phillip (ed.). *Acting (Re)Considered*. London: Routledge, 1995. p.43-58).

⁹ « The social position of the professional conjuror was at this period even more dubious than that of the actor. The prejudice against his art and its professors which had been born of ignorance and superstition was dying out with the process of mental enlightenment; but he was ranked, in common with the juggler, the posturer, and the tumbler, as a vagrant, and in his provincial ramblings was sometimes in danger of being treated in that character with the stocks. He might be patronised by the upper classes, and even by the royal family; but he was not admitted into good society, or even regarded as a respectable character » (Frost, Thomas. *The Lives of the Conjurors*. London: Tinsley Brothers, 1876. p.125-126). L'importance accordée à la respectabilité rappelle fortement Mr Norrell dans le roman de Clarke – ce n'est d'ailleurs pas pour rien si Mangan choisit une citation de celui-ci en épigraphe de *Performing Dark Arts*.

spectateur de ce qui se passe réellement sur scène,¹⁰ mais Celia utilise justement le sexisme inhérent à son avantage : sa robe bustier, tout à fait « inappropriée »¹¹ sur un plan historique et moral pour le XIX^e siècle, n'a littéralement aucune manche¹² dans laquelle elle pourrait dissimuler des objets. Lorsque Mme Padva fait allusion au code chromatique du cirque, Celia change immédiatement la couleur de ladite robe (puis de ses cheveux). La description insiste sur le dégradé des couleurs, d'un noir d'encre à un blanc neigeux, et Marco demande même à toucher le tissu : « The silk is undeniably black and white, the transition between the two a soft shade of grey, distinct fibers visible in the weave ».¹³ Les fibres visibles soulignent la réalité physique de l'objet alors même que la couleur grise intermédiaire évoque la manière dont la magie de Celia (et du cirque en général) brouille les frontières entre matériel et immatériel, réel et onirique de façon si subtile (« soft shade ») que le regard du lecteur/spectateur, sans être réellement « détourné », tombe sous le charme.

Lors de la visite de Bailey, Celia commence sa représentation assise dans le public, mettant le feu à une chaise vide présente sur la scène, puis éteignant les flammes en y jetant son manteau de laine qui se métamorphose aussitôt en soie noire :

The woman, standing in the center of the circle of chairs, pulls back the black silk with a flourish, revealing the still-intact chair on which now perch several snow-white doves.

Another flourish, and the black silk folds and curves in on itself, becoming a black top hat. The woman places it on her head, topping off an ensemble that looks like a ball gown fashioned out of the night sky: black silk dotted with sparkling white crystals. She acknowledges her audience with a subtle bow.

The illusionist has made her entrance.¹⁴

Le lecteur sait très bien que Celia pratique de la vraie magie mais elle donne l'illusion de l'illusionnisme en structurant ce premier acte en trois temps, jouant sur l'alternance entre visible et invisible : un tissu noir (de matière changeante) vient recouvrir puis découvrir la chaise, ce qui révèle la présence des colombes (symbole de paix et d'innocence) à la place des flammes menaçantes, et enfin, le haut-de-forme qui émerge de la soie comme un origami (« folds and curves in on itself »), en recouvrant la tête de Celia, affiche son identité en tant qu'illusionniste.

¹⁰ Au contraire, Marco utilise son rôle d'assistant comme un masque pour dissimuler l'importance de son implication dans le cirque – il modifie d'ailleurs littéralement les traits de son visage pour mieux charmer son entourage, en particulier Chandresh. Seule Celia voit au-delà de cette illusion.

¹¹ « "I am not entirely sure it is appropriate," Chandresh says, eyeing the girl thoughtfully » (Morgenstern, *op.cit.*, p.94).

¹² L'expression « to have a trick up one's sleeve », qui fait référence à la technique d'escamotage, perd le lien avec cet univers dans la traduction française, « avoir plus d'un tour dans son sac ».

¹³ *Ibid.*, p.98.

¹⁴ *Ibid.*, p.143.

Les mouvements de poignet (« flourish ») font signe vers la mise en scène et le verbe « to top off », désignant littéralement le fait de poser un chapeau au sommet de la tête, indique aussi la culmination du « tour » qui n'est pas un. L'art du prestidigitateur est de dissimuler au moment même où il prétend révéler et Celia cache sa magie en la pratiquant au grand jour, sur une scène circulaire qui empêche l'utilisation de miroirs.¹⁵ Ce qu'elle fait est impossible en réalité, mais n'est-ce pas justement ce que promet l'univers du cirque ? La comparaison finale entre sa robe et le ciel étoilé est une image ; pourtant, si les matières sont fluides, pourquoi une robe ne serait-elle pas découpée dans la nuit (« fashioned out of ») ? Le temps de la représentation, les comparaisons et métaphores semblent presque réifiées (au sens de Lehman), brouillant la limite entre figures de styles et « vrai » surnaturel. Pourtant, la délimitation de ce qui est (im)possible en magie n'est pas accessoire dans un roman de fantasy.

2) « All magic comes with a price » :¹⁶ les systèmes de magie de Sanderson

Une sorte de suspension consentie de l'incrédulité semble régner dans le monde diégétique du Cirque des Rêves : Marco est par exemple le seul à remarquer que le train qui les transporte d'un lieu à l'autre est magique. Comme montré dans le chapitre précédent, la narration au présent contribue au sentiment général d'irréalité et le style de Morgenstern se distingue par l'utilisation fréquente de phrases brèves après un passage à la ligne, qui laissent beaucoup d'implicite. Ce minimalisme se reflète dans les interactions des personnages :

“How can people watching not see the difference [between tricks and real magic]?” the boy asks. To him it is clear, though he cannot properly articulate why. It was something he felt in the air as much as observed with his eyes.

“People see what they wish to see. And in most cases, what they are told that they see.”

They do not discuss the matter further.¹⁷

Comme le montre cette bribe de leçon de magie avec Marco, Alexander n'est pas un maître prolixe et son style d'enseignement est caractéristique de la représentation du merveilleux dans le roman : celui-ci n'est jamais expliqué qu'à demi-mots, comme si l'existence de la magie se heurtait constamment aux limites du langage (« To him it is clear, though he cannot properly articulate why »). Or, nous avons vu avec la fantasy policière dans le chapitre 5 que les lois du surnaturel sont censées être expliquées au lecteur pour qu'il puisse enquêter sur le monde

¹⁵ « It is only after the performance has gone on for some time that Bailey slowly realizes that because of the circle of chairs, the shape and closeness of the space, there is no room for mirrors or tricks of the light. Everything is immediate and palpable » (*Ibid.*, p.143-144).

¹⁶ Il s'agit de la réplique fétiche du personnage de Rumpelstiltskin (Robert Carlyle) dans la série *Once Upon a Time* (2011-2016) diffusée sur ABC.

¹⁷ *Ibid.*, p.33.

fictionnel en même temps que le détective. Le *fair-play* du jeu détectionnel est directement lié à l'immersion dans le monde merveilleux et ce lien a été formalisé par l'auteur Brandon Sanderson, connu dans le milieu de la fantasy pour ses systèmes de magie inventifs et rigoureux, comme suit : « Sanderson's First Law of Magics: An author's ability to solve conflict with magic is DIRECTLY PROPORTIONAL to how well the reader understands said magic ». ¹⁸ Un prestidigitateur ne révèle jamais ses secrets, sous peine de briser l'illusion : les explications données au cours de sa représentation sont une façon de plus de détourner l'attention du spectateur. ¹⁹ L'auteur de fantasy, quant à lui, pratique deux arts simultanés et contradictoires : la magie de l'écriture ²⁰ et l'instauration d'un système de magie, dont les règles doivent être clairement énoncées. Le but est de rendre les solutions magiques satisfaisantes sur un plan narratif, au lieu d'en faire des avatars de *dei ex machina*. ²¹

Avec ce primat à l'esprit, Sanderson distingue deux types de systèmes : « Soft Magic », où la magie participe de l'atmosphère générale et se rapproche du sublime, ²² et « Hard Magic » :

This is the side where the author explicitly describes the rules of magic. This is done so that the reader can have the fun of feeling like they themselves are part of the magic, and so that the author can show clever twists and turns in the way the magic works [...] In this case, it's not the magic mystically making everything better. Instead, it's the characters' wit and experience that solves the problems. Magic becomes another tool—and, like any other tool, its careful application can enhance the character and the plot. ²³

Or, il nous semble que Morgenstern emploie les deux systèmes de façon distincte. Les « illusions » de Celia ne sont jamais expliquées, nous ignorons si les oiseaux ou les flammes qu'elle fait apparaître sont « réels » et si ses entrées et sorties dramatiques sont purement

¹⁸ Sanderson, Brandon. « Sanderson's First Law ». *Brandon Sanderson*. 20 February 2007. <<http://brandonsanderson.com/sandersons-first-law/>>. Consulté le 17/03/2016.

¹⁹ Cette dimension est joliment mise en abyme dans *The Illusionist* de Neil Burger : à chaque fois qu'Eisenheim donne l'explication d'un tour à l'inspecteur Uhl, c'est pour distraire son attention d'un autre tour plus important qu'il est en train de mettre en place. Cet enchaînement des illusions fait signe vers la métafictionnalité du film, qui met en scène sa propre illusion cinématographique.

²⁰ Un des conseils les plus fréquents est « show, don't tell » : pour écrire un bon roman de fantasy, mieux vaut éviter les longs passages explicatifs sur le monde et les motivations des personnages et plutôt donner l'occasion au lecteur de les découvrir au cours de l'action. Les efforts que font les auteurs pour donner une impression de naturel ne sont pas si loin des entraînements des prestidigitateurs.

²¹ « There is a reason that Gandalf doesn't just fly Frodo to Mount Doom with magic, then let him drop the ring in. Narratively, that just doesn't work with the magic system. We don't know what it can do, and so if the writer uses it to solve a lot of problems, then the tension in the novel ends up feeling weak. The magic undermines the plot instead of enhancing it » (Sanderson, « Sanderson's First Law », *op.cit.*).

²² « On one side of the continuum, we have books where the magic is included in order to establish a sense of wonder and give the setting a fantastical feel. Books that focus on this use of magic tend to want to indicate that men are a small, small part of the eternal and mystical workings of the universe. This gives the reader a sense of tension as they're never certain what dangers—or wonders—the characters will encounter. Indeed, the characters themselves never truly know what can happen and what can't » (*Ibid.*).

²³ *Ibid.*

magiques ou truquées. En revanche, son talent pour la télékinésie est établi dès les premiers chapitres et le lecteur est témoin du douloureux apprentissage auquel la soumet son père : « Prospero the Enchanter uses a pocket knife to slit his daughter's fingertips open, one by one, watching wordlessly as she cries until calm enough to heal them, drips of blood slowly creeping backward ». ²⁴ Le côté immédiat du temps présent rend la scène très brutale, soulignant la cruauté détachée du père, et on peut lire dans le chiasme entre « watching wordlessly » et « slowly creeping » une image de la réparation des chairs que pratique la fillette, refermant ce qui a été ouvert. Le pouvoir de Celia est pratique, organique, instinctif, là où Marco apprend la magie par les livres et participe au Cirque de l'extérieur, avec ses maquettes de papier. Ils peuvent tous deux jouer sur le temps et la matière, mais selon certaines limites : Celia peut réparer n'importe quel objet mais guérir seulement son propre corps (Prospero brise la nuque d'une colombe blessée lorsqu'elle n'arrive pas à la « réparer ») et Marco protège tous les membres du cirque de la vieillesse et de la mort grâce à ses enchantements, mais pas les personnes extérieures (comme le démontre la mort accidentelle de Tara Burgess). Il est donc clairement établi que l'un comme l'autre est incapable de sauver Herr Thiessen et pour décrire son échec, Celia compare la vie à un mécanisme d'horloge, ²⁵ évoquant à la fois l'horloge *Wunschtraum* et une de ses premières démonstrations de magie, la destruction et reconstruction de la montre de son père. ²⁶ Comme souvent en fantasy, les limites sont plus fertiles que les possibilités et le système de magie « dure » de Morgenstern s'apparente lui aussi à un *memento mori*, dans la mesure où il semble concrétiser l'idée d'une inéluctable annihilation. Toute magie a un prix.

En revanche, ce système est enchâssé dans une magie « douce » beaucoup moins formelle, où l'expérience du lecteur/visiteur/spectateur prime sur la « réalité » des objets et des actions, ce qui explique notamment l'importance des cinq sens (et en particulier du goût) dans les descriptions. Chaque phrase est une madeleine de Proust en puissance et cette personnalisation de la lecture est notamment mise en abyme dans les dîners de minuit organisés par Chandresh, où la composition des plats est gardée volontairement secrète :

In truth Chandresh prefers not to know all the ingredients, not understand each technique. He claims such ignorance gives each dish life, makes it more than the sum of its parts.

²⁴ Morgenstern, *op.cit.*, p.34.

²⁵ « I tried. I thought I might be able to fix it. I've known him so long. That maybe it would be like setting a clock to make it tick again » (*Ibid.*, p.379).

²⁶ « The gears float back to the watch, settling into place until the watch is complete again, hands ticking the seconds forward as though nothing has happened » (*Ibid.*, p.18).

(“Ah,” remarked one guest when the topic arose. “You prefer not to see the gears of the clock, as to better tell the time.”)²⁷

L’utilisation des parenthèses souligne la dimension métalittéraire du commentaire sur les rouages de l’horloge et nous avons nous-même utilisé à plusieurs reprises le champ lexical de la cuisine pour décrire l’écriture paralittéraire. La nourriture vendue dans le Cirque des Rêves (pommes d’amour, popcorn au caramel, souris en chocolat, cidre, chocolat chaud, roulés à la cannelle) est exclusivement sucrée, comme si tous les visiteurs avaient des goûts d’enfants. Le dessert, présenté plus comme une expérience esthétique que comme une gourmandise, couronne les dîners de minuit :

The dessert course halts the conversation entirely. Globes of thinly blown sugar sit on each plate and must be broken open in order to access the clouds of cream within.

After the cacophony of shattering sugar, it does not take long for the diners to realize that, though the globes appeared identical, each of them has been presented with an entirely unique flavor.

There is much sharing of spoons. And while some are easily guessed as ginger with peach or curried coconut, others remain delicious mysteries.²⁸

Le repas est effectivement un mystère (un rite ou enseignement mystique, uniquement ouvert aux initiés) – en français, ce terme désigne également un dessert glacé, ce qui n’est peut-être pas une coïncidence puisque Chandresh, propriétaire du « Cirque des Rêves », est à demi français. La dimension rituelle est soulignée par l’arrêt des conversations et la prolifération des tournures passives et impersonnelles (« must be broken open », « it does not take long », « each of them has been presented », « there is much sharing »), comme si l’unicité des desserts, paradoxalement, dissolvait les individus dans l’expérience. Les antécédents de « them », « some » et « others » ne sont d’ailleurs pas complètement clairs : grammaticalement, ils pourraient se référer aussi bien aux convives qu’aux plats. La confusion entre animé et inanimé à l’œuvre n’est pas censée évoquer l’horreur ou l’inquiétante étrangeté comme dans le gothique, elle participe simplement de l’onirisme ambiant. Mais comme nous essayons justement de problématiser la suspension consentie de l’incrédulité, il importe de mettre des mots, poser des questions là où la prose de Morgenstern nous invite à la contemplation muette.

3) Sense of wonder : de l’émerveillement à la spéculation

En filant la métaphore de l’écriture comme art culinaire, on note que l’ignorance volontaire de Chandresh vis-à-vis des ingrédients n’est pas vraiment un manifeste de lecture :

²⁷ *Ibid.*, p.70-71.

²⁸ *Ibid.*, p.174-175.

parce qu'il ne peut/veut pas voir le duel de magie qui sous-tend son cirque, il devient de plus en plus éparpillé (« unfocused »²⁹) et finit par essayer d'assassiner Alexander. Cet adjectif semble particulièrement pertinent pour un personnage impliqué dans un duel de magiciens/illusionnistes : le public d'un tour de magie veut-il *réellement* voir les mécanismes de l'horloge ? Le personnage de John Cutter (Michael Caine) affirme le contraire dans son monologue en voix-off qui ouvre et ferme *The Prestige* : « Now you're looking for the secret. But you won't find it, because of course you're not really looking. You don't want to work it out. You want to be fooled ». ³⁰ Le premier plan du film est un indice qui ne pourra être interprété qu'*a posteriori* : une multitude de hauts-de-forme éparpillés sur le sol près du laboratoire de Tesla. Comme le montrent Heilmann et Llewellyn, le haut-de-forme, en tant que métonymie du magicien, indique que le tour de l'homme qui disparaît repose sur la multiplication de celui-ci : ³¹ « Alfred Borden » (Christian Bale) est en réalité deux frères jumeaux, Albert et Frederick, et Robert Angier (Hugh Jackman) utilise une machine surnaturelle pour se cloner/dédoubler lors de chaque représentation. Or, l'un des jumeaux Borden va mourir lors du troisième acte, le « prestige » du film, tout comme l'un des doubles d'Angier se noie chaque soir dans une cuve pleine d'eau alors que l'autre tire sa révérence depuis un balcon sous les applaudissements : « We want to be fooled because the 'truth' may be more than we bargained for ». ³² D'après Heilmann et Llewellyn, cette « vérité » que le spectateur ne veut pas regarder en face apparaît dans le dernier plan du film, où les cadavres des clones d'Angier dans les cuves d'eau masquent l'absence de l'original, tué d'un coup de pistolet par sa copie lors de son premier essai de la machine, bien avant la première représentation. Dans une simulation du troisième ordre, la copie prend la place de l'original : nous reviendrons sur leur utilisation de Baudrillard, en particulier en ce qui concerne la transcendance par l'imaginaire, dans le troisième sous-chapitre. Les dernières paroles d'Angier, mortellement blessé par Borden, servent à expliquer son tour mais surtout à définir un art poétique de la prestidigitation qui s'applique également à la lecture :

The audience knows the truth. The world is simple, miserable, solid all the way through. But if you could fool them, even for a second, then you can make them wonder, then you got to see something very special [...]. It was...It was the look on their faces. ³³

²⁹ *Ibid.*, p.286.

³⁰ *The Prestige*. Dir. Nolan, Christopher. Perf. Jackman, Hugh, Christian Bale, Michael Caine, Scarlett Johansson, Rebecca Hall, Andy Serkis and David Bowie. Warner Bros. Pictures, 2006. 02:04:37-02:04:57.

³¹ Heilmann et Llewellyn, *op.cit.*, p.182-183.

³² *Ibid.*, p.184.

³³ *The Prestige*, *op.cit.*, 02:02:26-02:03:11.

Dans le monologue de Cutter, toutes les références au regard sont en rapport avec la manipulation, pourtant ici, il ne s'agit pas du champ visuel du public (« to look ») mais de leur expression faciale (« the look on their faces ») aperçue par le magicien. La direction du regard s'inverse et devient un cadeau au lieu d'être un défi,³⁴ une lutte de pouvoir. Le merveilleux n'est pas dans l'action elle-même mais dans la réaction du spectateur, pas dans le tour du magicien, mais dans le retour du destinataire. Par ailleurs, la formulation « make them wonder » souligne la polysémie de ce mot : dans « sense of wonder », le nom fait ostensiblement référence à l'émerveillement mais « to wonder » signifie d'abord se demander, s'interroger. On retrouve la pulsion spéculative, le « et si ? » qui définit les littératures de l'imaginaire. Le lecteur de fantasy connaît la vérité, pourtant la réalité simple, sordide et solide de bout en bout se désintègre le temps de la lecture, alors même que la suspension consentie de l'incrédulité affermit le monde imaginaire. Pourtant, contrairement à un tour de prestidigitation, le monde du roman ne perd pas en valeur si le lecteur voit comment il fonctionne – au contraire, la pulsion spéculative invite à examiner les rouages de l'horloge imaginaire pour mieux arriver à lire l'heure dans le monde réel. Par le pacte de lecture confiante, le lecteur fait profession de foi vis-à-vis du projet de l'auteur mais il nous semble que cette confiance vise à ouvrir les yeux et non à aveugler.

Et c'est dans ce sens que la magie douce de Morgenstern, qui participe du traitement anhistorique du XIX^e siècle dans son roman, peut s'avérer problématique. Certes, l'écriture est toujours une forme d'illusion d'optique, surtout en fantasy : Sanderson, qui bâtit des mondes extrêmement vastes, aime utiliser l'expression « smoke and mirrors » pour décrire la présence de l'Histoire (du monde fictionnel) dans la narration.³⁵ Pourtant la galerie des glaces sans fin de *The Night Circus* apparaît davantage comme une expérience purement esthétique et non une subversion de notre désir de recréer le réel, l'original, par la fiction. Dans le chapitre précédent,

³⁴ La première phrase du film en voix-off précède le monologue de Cutter : Borden demande « Are you watching closely ? » alors que la caméra nous montre le plan d'ouverture des hauts-de-forme.

³⁵ « [Tayler] You do not have to write an entire history book before you can sit down and write a novel [...]. You need to create the illusion that that history exists. [Sanderson] That's the smoke and mirrors [...]. Now, depending on what you're writing, and what your goals are, there can be a lot more there. We talk about the iceberg, and people like to talk about the iceberg a lot in writing, that you need this big weight underwater to support the peak. Well, that's true... with a caveat. Sometimes, you don't want to put all that weight under there, you just want to make the reader feel that you do [...]. [Tayler] If the part above water is your story, everything that is white and above water represents text that you have to have written [...]. The shape of the iceberg under the water... just the outline and the formula for the volume of that iceberg, and maybe an indication of the glacial striations through that, are all you need to do » (Sanderson, Brandon, Dan Wells and Howard Tayler. « Writing Excuses Season 3 Episode 1: World-Building History ». *Writing Excuses*. 1 June 2009. 00:47-3:26. <<http://www.writingexcuses.com/2009/06/01/writing-excuses-season-3-episode-1-world-building-history/>>. Consulté le 19/03/2017).

nous nous sommes intéressée à la métafictionnalité du discours sur les monstres pour interroger leur potentiel éthique, or, la métatextualité exacerbée de *The Night Circus* semble s'abîmer dans son auto-référentialité. Le roman ne comprend pas trois actes, comme un tour de magie, mais cinq, comme une tragédie classique, et chacun s'ouvre sur une épigraphe de Herr Thiessen, renforçant ainsi l'impression d'un monde au dialogue intratextuel circulaire.³⁶ Le premier et le dernier acte ont également chacun une épigraphe d'un auteur réel ; Oscar Wilde place le roman sous le signe du rêve tout en annonçant l'arrivée lointaine de l'aube,³⁷ mais l'extrait du célèbre monologue de Prospero dans *The Tempest* (acte IV, scène 1) se termine sur un sommeil qui pourrait aussi symboliser la mort : « [...] We are such stuff/ As dreams are made on; and our little life/ Is rounded with a sleep ». ³⁸ Cette pièce étant une des dernières écrites par le dramaturge, ce passage est traditionnellement interprété comme un adieu de Shakespeare aux planches et a un ton plus crépusculaire que l'envoi de Puck à la fin de *A Midsummer Night's Dream*. La mise en abyme de l'illusion théâtrale est poussée jusqu'à l'extrême, si bien que la réalité extérieure perd sa solidité : « the great globe itself [...] dissolving » fait référence à la fois au globe terrestre et au théâtre du Globe. L'image saisissante d'un monde tout entier (« The cloud-capp'd tow'rs, the gorgeous palaces,/The solemn temples »³⁹) tombant en poussière et dispersé par le vent est aussi vaguement inquiétante et inhabituelle en fantasy, genre qui tend justement à affermir son univers fictionnel à la fin d'un roman pour l'ouvrir sur le tome suivant, la série suivante, ou les créations des lecteurs.

Certes, le choix de cette citation, qui fait également écho au destin de Hector Bowen alias Prospero dans *The Night Circus*, est intensément métafictionnel et montre le mélange entre le genre théâtral et romanesque. Cependant, brouiller les frontières génériques et la limite entre réel et irréel est presque banal dans les littératures de l'imaginaire, où l'existence de dragons, démons et extraterrestres est parfaitement vraisemblable. La dissolution des repères à l'œuvre nous rapproche une fois encore de la prestidigitation, mais cette dimension est-elle pour autant

³⁶ Celle de la cinquième partie fait d'ailleurs explicitement allusion à la magie spatio-temporelle de l'écriture et de la lecture : « I find I think of myself not as a writer so much as someone who provides a gateway, a tangential route for readers to reach the circus. To visit the circus again, if only in their minds, when they are unable to attend it physically. I relay it through printed words on crumpled newsprint, words that they can read again and again, returning to the circus whenever they wish, regardless of time of day or physical location. Transporting them at will./ When put that way, it sounds rather like magic, doesn't it? » (Morgenstern, *op.cit.*, p.483).

³⁷ « A dreamer is one who can only find his way by moonlight, and his punishment is that he sees the dawn before the rest of the world. — Oscar Wilde, 1888 » (*Ibid.*, p.7).

³⁸ Shakespeare, William, cité dans *Ibid.*, p.483-484.

³⁹ *Ibid.*

subversive ? Mangan aborde la comparaison entre la prestidigitation et la magie noire avec prudence :

If this sounds as if it is making too extravagant a claim for what is, after all, a fairly low-status performing art, let me add that these challenges, these tests, to everyday reality are not always cataclysmic. Indeed, their effect may be conservative rather than revolutionary [...]. Boundary work in this sense can often be reassuring: it is often a matter of confirming one's sense of those boundaries. But the point is that magic *has* no point unless it offers up – however light-heartedly, however insincerely – the possibility that those boundaries may indeed be breached.⁴⁰

On voit donc que l'utilisation des codes de l'illusionnisme dans la fiction peut très facilement devenir néo-conservatrice. De même, l'analyse de l'illusionniste comme le héraut d'un nouvel ordre mondial que construisent Heilmann et Llewellyn⁴¹ nous semble pertinente sur des questions poétiques et scientifiques mais limitée sur un plan politique. Le protagoniste de « Eisenheim the Illusionist » (1990), nouvelle de Stephen Millhauser qui sert de base au film de Burger, est recherché par la police parce qu'il perturbe les lois de la réalité, crime fantastique s'il en est. Pourtant, l'évocation d'une subversion anti-impérialiste⁴² reste abstraite. Nous ne prenons pas cet exemple pour dévaluer la nouvelle mais pour montrer une fois de plus que la fantasy néo-victorienne, en adaptant des motifs du fantastique et du postmodernisme dans un cadre merveilleux, fonctionne selon un mélange de codes instable : ce qui était révolutionnaire devient conservateur et vice-versa. Le carnavalesque chez Bakhtine représente l'inversion temporaire de l'ordre établi, la suspension des tabous et de hiérarchies sociales, mais l'expérience du cirque dans le roman de Morgenstern, bien qu'ostensiblement fluide et ouverte, semble plus proche de la fête officielle,⁴³ et véhicule une représentation néo-conservatrice de l'altérité : elle romance différents éléments de la société du spectacle au XIX^e siècle sans réellement les interroger. Or, si la magie propre à la fantasy repose sur la coopération auteur-lecteur plutôt que sur la manipulation du second par le premier, il importe justement de dessiller le regard en mettant à jour les rapports de pouvoir sous-jacents qui s'exercent dans le monde

⁴⁰ Mangan, *op.cit.*, p.xv ; italiques originales.

⁴¹ Heilmann and Llewellyn, *op.cit.*, p.206-207.

⁴² « In effect, Herr Uhl was accusing Eisenheim of shaking the foundations of the universe, of undermining reality, and in consequence of doing something far worse: subverting the Empire. For where would the Empire be, once the idea of boundaries became blurred and uncertain? » (Millhauser, Stephen. « Eisenheim the Illusionist » in *The Barnum Museum*. London: Corsair, 2015. p.234-235).

⁴³ « Pratiquement, la fête officielle portait ses regards uniquement en arrière, n'avait d'yeux que pour le passé dont elle se servait pour consacrer l'ordre social actuel. La fête officielle, parfois même à l'encontre de son intention, validait la stabilité, l'immutabilité et la pérennité des règles régissant le monde : hiérarchie, valeurs, normes et tabous religieux, politiques et moraux en usage. La fête était le triomphe de la vérité toute faite, victorieuse, dominante, qui prenait les apparences d'une vérité éternelle, immuable et péremptoire. C'est la raison pour laquelle le ton de fête officielle ne pouvait être que celui du *sérieux* sans faille, et que le principe comique lui était étranger » (Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. Robel, André. Paris : Gallimard, 1970. p.18 ; italiques originales).

du spectacle. La prestidigitation se joue autant sur le devant de la scène et dans les coulisses : comment l'identité sociale est-elle mise en scène et quelle relation entretient-elle avec la norme ? La notion de performativité⁴⁴ nous fait envisager les différentes espaces et/ou médiums de représentations du sous-chapitre suivant (cirque, théâtre, photographie) sous l'angle de la relation entre l'individu et le monde : ces non-lieux, qui sont autant de facettes différentes de la fiction, illuminent la nature de l'enchantement créé par celle-ci. Le spectacle est toujours politique.

II – De l'enchantement à l'engagement : masques, représentations et réalité

1) Monstres et perles rares : l'altérité des *freaks*

L'un des articles publiés par Herr Thiessen sur ses visites au Cirque, « *Nights at the Circus* », fait immédiatement penser au roman de 1984 d'Angela Carter. Ce dernier accorde une place centrale à l'horloge magique qui permet à Lizzie et Fevvers de manipuler le passage du temps, horloge dont nous retrouvons un écho dans la création de Herr Thiessen. Les deux romans sont d'ailleurs structurés autour d'une charnière temporelle qui symbolise le passage d'un ancien à un nouvel ordre : la fin du XIX^e siècle pour Carter et 1901, année de la mort de Victoria (et de Herr Thiessen), pour Morgenstern. Mais alors que cette dernière confine le changement à son microcosme du Cirque, le jeu postmoderne sur le temps dans *Nights at the Circus* est clairement engagé. Le corps immense et improbable de Fevvers, objet de désirs et de spéculations, est militant dans sa subversion des normes et des limites : exhibé mais aussi dissimulé, il allie la lutte féministe au phénomène des *freak shows*, forme extrêmement populaire (et problématique) de divertissement qui connaît son heure de gloire du milieu du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, en particulier aux États-Unis. P.T. Barnum, qui représenta

⁴⁴ Mangan rattache son analyse de la prestidigitation au champ interdisciplinaire des *performance studies*, que Richard Schechner définit comme suit : « a 'broad spectrum' or 'continuum' of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music) and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media and the internet [...]. [T]here is no historically or culturally fixable limit to what is or is not 'performance.' Along the continuum new genres are added and others are dropped. The underlying notion is that any action that is framed, presented, highlighted or displayed is a performance » (Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2002. p.2).

de célèbres figures comme Sartje Baartman⁴⁵ ou Joseph Merrick,⁴⁶ est notamment caricaturé chez Carter sous les traits du colonel Kearney, qui se couvre de ridicule lorsqu'il tente de séduire Fevvers. Or, les phénomènes de foire brillent par leur absence dans *The Night Circus* de Morgenstern – ce qui n'est pas, en soi, un choix néo-conservateur. Dans *Neo-Victorian Freakery*, Helen Davies s'interroge sur la capacité du néo-victorianisme à représenter ces individus de façon éthique :

To what extent does the representation of freak show performers in neo-Victorianism think beyond oppressive and exploitative understandings of bodily difference in the Victorian era and our own cultural moment, extending the ethical work of neo-Victorianism in terms of redressing past inequalities of gender, sexuality, race, and class? Or does neo-Victorianism distort freak show performers beyond all recognition, compounding nineteenth-century abuses of vulnerable people?⁴⁷

En abordant la représentation des *freaks* sous l'angle des *disability studies*, Davies offre un éclairage nouveau sur l'exploitation des corps monstrueux et dans son introduction, elle souligne la variété des interprétations sur le sujet : à l'objectification de la différence corporelle par le regard « compatissant » du spectateur⁴⁸ s'oppose l'hypothèse selon laquelle les *freak shows* permettraient aux « monstres » de reprendre le contrôle, d'être dans l'échange et dans la mise en scène volontaire de leur altérité :

Exhibitions were often called 'levees,' suggesting that freaks were receiving guests rather than merely showing their bodies to strangers. In fact, few freaks mutely and passively displayed their abnormalities on a stage removed from the spectators. Instead they conversed with the audience, often in more than one European language, moved among them, and invited the visitors to touch them, shake their hands, and even kiss them.⁴⁹

Bien entendu, l'hyper-sexualisation des corps monstrueux prête également le flanc à toutes sortes de dérives, et le mélange entre l'intime et le public⁵⁰ rend ce genre d'hypothèse difficile

⁴⁵ Dans « The Hottentots », les personnages sont en quête d'un fétiche de magie noire constitué avec les parties génitales de Baartman, que la fille de celle-ci cherche à récupérer : à sa manière (irrévérencieuse, grotesque, farcesque), Di Filippo aborde le problème de l'appropriation de la dépouille de Baartman par Cuvier et le Muséum d'Histoire Naturelle. La « Vénus Hottentot » n'apparaît pas ailleurs dans notre corpus ; sur sa représentation posthume, voir Davies, Helen. *Neo-Victorian Freakery : The Cultural Afterlife of the Victorian Freak Show* (Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2015. p.22-60).

⁴⁶ La brève apparition de « Elephant Man » parmi les otages de la cour dans un des derniers chapitres de *Anno Dracula* est tout à fait dans la lignée des analyses de Davies sur son lien avec Jack l'Éventreur dans la fiction (*Ibid.*, p.159-196), à la différence près qu'il sert, chez Newman, de contraste au comte en matière de monstruosité et prédation sexuelle.

⁴⁷ *Ibid.*, p.3.

⁴⁸ « Each recognition is in fact a misrecognition, in which the sympathetic onlooker reads himself into the body on display, obliterating its personhood as completely as the most exploitative exhibit » (Adams, Rachel. *Sideshowes U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001. p.31).

⁴⁹ Durbach, Nadja. *Spectacles of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*. Berkeley: University of California Press, 2010. p.9.

⁵⁰ Dans « Come See the Living Dryad » de Theodora Goss, Daphne Merwin, atteinte d'épidermodysplasie verruciforme, est entièrement dépendante de son mari, le « docteur » Lewison Merwin qui la présente comme une

à prouver sur un plan factuel (et très problématique sur un plan éthique). Est-ce l'intention qui prime, ou le résultat ? Le refus de participer à l'exploitation voyeuriste des « monstres » se justifie tout à fait mais il nous semble que *The Night Circus*, par accident ou par dessein, reprend une rhétorique propre aux *freak shows* en lui enlevant toute dimension politique et éthique, présentant l'altérité sous un jour lisse, superficiel, purement esthétique. Chandresh promeut son projet sous l'angle de la nouveauté⁵¹ et de l'unique, et décrète, après l'audition de Tsukiko : « Better to have a single perfect diamond than a sack of flawed stones. We'll make a showcase of her, put her in the courtyard or something ». ⁵² La misogynie sous-jacente de ce commentaire n'est jamais problématisée : l'art de la contorsion présente, en soi, un terrain propice pour interroger les normes sociales pesant sur le corps des femmes,⁵³ mais Tsukiko, avec son sourire de Joconde, semble déconnectée de ce genre de questions.

Traditionnellement, l'univers des fêtes foraines et du cirque constitue une communauté très soudée et méfiante, où des individus rejetés par la société peuvent trouver un foyer et un gagne-pain. Le Cirque des rêves est insulaire et mystérieux, mais d'une façon presque impersonnelle : la coopération des artistes va de soi (chacun garde les jumeaux à tour de rôle) et leur relation aux spectateurs est toujours sans accroc. Seuls les cheveux roux de Poppet et Widget détonnent dans le camaïeu de blancs et de noirs : Celia ou Tsukiko ne sont hors du commun que lorsqu'elles se produisent sur scène, au repos, leurs corps se fondent dans la masse. De même, la relation fusionnelle entre Tara et Lainie Burgess n'est pas réellement la même chose que de partager un même corps, même si leur comportement symbiotique peut évoquer des sœurs siamoises. Après la mort de Tara, le lecteur apprend que Lainie a l'habitude d'enfiler un costume pour se joindre aux statues vivantes qui parsèment les allées du Cirque :⁵⁴ une

authentique dryade originaire d'Arcadie. La nouvelle policière intercale des extraits du journal de Daphne, assassinée en 1888, avec l'enquête de sa descendante au XXI^e siècle, également nommée Daphne. Cette romance des archives, dont la forme évoque *Possession*, se centre en revanche sur la transmission matrilineaire (par les documents et la maladie héréditaire) et non sur la relation amoureuse. C'est Lewison lui-même qui a assassiné sa femme, avec la complicité de sa servante Lucy, alias « l'Ève primitive », une jeune femme avec une pilosité extrême sur l'ensemble du corps qu'il présente comme le chaînon manquant entre l'homme et le singe et qui est également sa maîtresse. Néanmoins, la victime a le mot de la fin et s'adresse directement au lecteur/spectateur : « To them, I am merely a curiosity, and sometimes I wish that I could speak—he has told me not to speak, that only he is to speak, ever [...]. You, beyond the lights, I would say. When you look at me, what do you see? When I speak, what do you hear? » (Goss, Theodora. « Come See the Living Dryad ». *Tor.com*. 9 March 2017. <<http://www.tor.com/2017/03/09/come-see-the-living-dryad/>>. Consulté le 01/04/2017).

⁵¹ « No, something more refined than that. Nothing commonplace. This will be different, this will be an utterly unique experience, a feast for the senses » (Morgenstern, *op.cit.*, p.76).

⁵² *Ibid.*, p.85.

⁵³ On peut penser à la mère de Tobias dans *Ark Baby* de Liz Jensen, ballerine-contorsionniste d'origine sociale humble, qui se produit dans « The Travelling Fair of Danger and Delight », dont l'improbable idylle inter-espèce est présentée comme une satire sociale (« the Gentleman Monkey »).

⁵⁴ Morgenstern, *op.cit.*, p.332.

objectification volontaire, esthétisée, rêveuse, qui brouille la frontière entre l'humain et l'inhumain⁵⁵ sans rien dire sur la condition féminine. Par ailleurs, la dimension financière est presque accessoire dans le système du Cirque des rêves : rien n'aliène, rien ne choque, rien n'interpelle. Le roman reprend le code couleur du gothique (blanc, noir et rouge) mais en neutralise les émotions, il vise la transcendance, le sublime, mais n'atteint que le beau.

Dans un style très différent, la galerie des horreurs sadiennes aperçue dans une maison close dans *Perdido Street Station* est elle aussi, comme nous l'avons déjà avancé dans le chapitre 2, vidée de son impact émotionnel par la débauche de chair. Par contraste, le musée des monstres féminins de Madame Schreck dans *Nights at the Circus* est à la fois plus horrible et plus optimiste : Carter utilise le récit intradiégétique de Fevvers pour raconter les histoires de toutes les victimes de Schreck et orchestre une polyphonie de voix féminines bien distinctes qui rend leur rébellion d'autant plus significative sur un plan symbolique et satisfaisante sur un plan narratif. Chez Miéville, il faut attendre le Concile de Fer du tome 3 pour voir la réappropriation collective, politisée des corps monstrueux, lorsque les Recréés deviennent des LibRecréés, mais peut-on vraiment les qualifier de *freaks* ? Par définition, la différence physique du phénomène de foire est un caprice de la nature (« freak of nature ») là où la Recréation est pratiquée par le gouvernement – avec une « justice poétique » complètement perverse mais néanmoins motivée dans un but précis. L'exposition de leurs corps de cyborgs relève plus de l'intimidation que de l'exploitation du spectacle monstrueux dans un but de divertissement. Même si nous n'avons pas suffisamment de termes différents (« monstre » est employé dans les paragraphes ci-dessus comme synonyme de « freak » et non selon la définition que nous en avons donné dans le chapitre 7), il semble important de distinguer les différents types de déviation de la norme corporelle. Notre corpus, qui comprend des races de créatures d'apparence hybride (loups-garous, khepri, cactacae), n'a pourtant pas de *freaks* à proprement parler.

Dans *The Night Circus*, cette omission semble directement liée à la représentation d'une altérité lissée, politiquement correcte et qui passe par le refus des corps dans leur matérialité. Prospero force Celia à rester en sous-poids pour qu'elle ait l'air plus authentique dans son rôle de médium (comme Mignon dans *Nights at the Circus*, lorsqu'un charlatan la fait passer pour un spectre) mais lorsqu'elle met le holà, c'est pour consommer des *scones*. On est très loin de

⁵⁵ Ethan Barris confirme que la statue qui regarde les étoiles est purement mécanique mais cela ne semble pas être le cas des Amants.

l'appétit de Fevvers, qui mange de tout (du champagne hors de prix aux plats plébéiens comme les sandwiches au bacon) en quantités gargantuesques et laisse des traces de gras sur ses costumes. Chez Morgenstern, chaque plat (principalement sucré) est une expérience unique et son écriture est éthérée là où celle de Carter est rabelaisienne. Le Cirque des rêves est un divertissement raffiné, élitiste, déconnecté de la réalité victorienne. Or, la trilogie de Beckett, qui projette, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, une version largement néo-conservatrice du XIX^e siècle en termes de genre, de classe et de régime politique, constitue justement l'espace de la scène comme un non-lieu qui subvertit son essentialisme sous-jacent. Sa mise en abyme de l'illusion théâtrale n'est pas autoréflexive mais engagée : les utilisations que Beckett et Morgenstern font de la dimension mythique, rituelle de leurs espaces de représentation sont diamétralement opposées. L'évitement de l'idéologie qui préserve l'ordre esthétique dans le roman de Morgenstern est en soi une prise de position,⁵⁶ et explique, à notre sens, pourquoi sa magie littéraire manque souvent de profondeur, d'impact émotionnel.

2) La tragédie humaine : rôle social et identité

The whole of *Le Cirque des Rêves* is formed by a series of circles. Perhaps it is a tribute to the origin of the word "circus," deriving from the Greek *kirkos* meaning circle, or ring. There are many such nods to the circus in the historical sense, though it is hardly a traditional circus. Rather than a single tent with rings enclosed within, this circus contains clusters of tents like pyramids, some large and others quite small. They are set within circular paths, contained within a circular fence. Looping and continuous.

— FRIEDRICK THIESSEN, 1892.⁵⁷

L'étymologie du cirque soulignée dans cette première épigraphe de *The Night Circus* invite à reconsidérer le cadre et la nature de la représentation. Tout au long du roman, Celia et Marco interrogent leurs mentors respectifs sur les règles et les modalités de leur duel, alors que celui-ci n'est pas une affaire de talent mais d'endurance : « A winner is not *declared* [...]. The game is played out, not stopped [...]. The victor is the one left standing after the other can no longer endure ».⁵⁸ Une fois cette information révélée, le titre du deuxième chapitre, « A Gentleman's Wager », prend rétrospectivement une dimension ironique. En effet, sous leur apparence policée et raffinée, les jeux du Cirque des Rêves sont ceux de l'Antiquité et les

⁵⁶ En effet, comme le rappelle Debord, « [l]e spectacle est l'idéologie par excellence, parce qu'il expose et manifeste dans sa plénitude l'essence de tout système idéologique : l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle » (Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992. p.164). Malgré le recouplement des termes, nous allons plutôt à contre-courant des analyses de Debord (sur le spectacle comme une forme d'aliénation et d'aveuglement) dans ce sous-chapitre et considérons le spectacle comme un vecteur de changement.

⁵⁷ Morgenstern, *op.cit.*, p.7 ; italiques et petites majuscules originales.

⁵⁸ *Ibid.*, p.390 ; italiques originales.

accents rouges dans le camaïeu de blancs et de noirs rappellent la violence sous-jacente, le sang versé du sacrifice : la dernière élève de Prospero, Hinata, s'est immolée par le feu plutôt que de tuer Tsukiko. La pièce qui se joue tout au long du roman est une tragédie autour des amants maudits et les alliances magiques dont ils portent les cicatrices à l'annuaire symbolisent à la fois leur relation et leur emprisonnement. De cette union d'Éros et de Thanatos naît tout un monde, à travers les tentes que Celia et Marco ne cessent de construire et d'embellir. Mais la tragédie, dont l'étymologie disputée (« τραγωδία », chant du bouc) peut se référer au cri de l'animal sacrifié avant la représentation, a une fonction sociale : par la *catharsis*, le public exorcise ses passions trop violentes. Alors même que le but avoué de Chandresh est de créer une expérience transcendante, il nous semble que c'est précisément l'éclipse de la réalité, du cadre historique et politique, qui confine le roman à l'immanence : « Theatrics sans theater ».⁵⁹ Le polyptote, au lieu d'ouvrir le sens, le diminue ; la scène sur laquelle se produit le Cirque est le globe tout entier, pourtant la dissolution des limites spatiales traditionnelles de la représentation est désengagée, abstraite, à l'image de la dernière phrase du roman : « You are no longer quite certain which side of the fence is the dream ».⁶⁰

Dans Durrow Street, chacun des théâtres a son style de spectacle. Fasciné par ces lieux scandaleux sans encore savoir pourquoi, Eldyn en essaye plusieurs lors de ses premières visites mais il ne s'agit d'abord que de divertissements superficiels : « [H]e had gone to the Theater of Dreams, the Theater of the Veils, and the Theater of Mirrors. In each he had seen wonders and visions: confections of light and sound that, like, sweets, only left one hungrier the more one consumed ».⁶¹ Ces différents théâtres semblent curieusement similaires aux tentes du Cirque des Rêves et la comparaison avec les sucreries nous évoque également le roman de Morgenstern. C'est finalement au Théâtre de la Lune, le seul à posséder la charte pour mettre en scène le mythe qui symbolise l'Histoire des illusionnistes,⁶² qu'Eldyn trouve de quoi satisfaire son appétit, un spectacle qui, au lieu de projeter des fantasmagories, lui révèle quelque chose sur lui-même :

From time to time, it occurred to Eldyn that the illusions were not so elaborate as what he had seen at the others theaters; they were simple, even austere [...]. However, it was the story itself

⁵⁹ *Ibid.*, p.76.

⁶⁰ *Ibid.*, p.506.

⁶¹ Beckett, *The Magicians and Mrs. Quent*, *op.cit.*, p.377.

⁶² « Do you know why the sun does not love the moon? [...] It's an old question—a riddle, really. Long ago, when the Siltheri did not move about freely as they do today, when they had to remain hidden for fear of torture or even death, they used the question as a sort of key. If someone knocked on your door in the depths of greatnight, you spoke the words to the person on the other side, and only if they could answer the question would you unbar the door » (Beckett, *The House on Durrow Street*, *op.cit.*, p.144-145).

that enchanted Eldyn. With the rest of the audience, he cheered the youth each time he escaped his pursuers, and he hissed and booed each time the king strutted onstage.

Despite all his efforts, the king could never capture the silver youth. At last their journey came full circle, back to where it began, and once again the youth's shadow fell upon the king, dimming his glory. Except this time—almost willingly, it seemed to Eldyn—the youth came close to the flames, and in a flash of light and puff of smoke he was consumed [...].

Yes, Eldyn understood what had happened onstage, but he didn't understand what it meant or why it made him feel as he did—as if he himself had been running all his life and had now come full circle and was ready to begin again. Yet begin what? He glanced at the sky, seeking illumination, but there was no moon that night.⁶³

L'histoire de la lune et du roi-soleil jaloux, qui dramatise le déroulement d'une éclipse, résonne sur une multitude de niveaux différents : c'est Dercy qui joue le rôle principal et sa combustion sur scène semble préfigurer leur passion future et presque fatale. L'intrigue de la pièce, rejouée chaque soir, est circulaire dans sa structure même (« each time », « never », « full circle », « once again ») et les réactions primaires du public (« cheered », « hissed and booed ») ont une connotation rituelle. Au milieu de cette expérience collective, Eldyn fait une découverte personnelle, même s'il mettra longtemps avant de pouvoir la formuler (« he didn't understand what it meant ») ou même de la regarder en face : la lune symbolise l'inconscient et l'absence d'illumination à l'extérieur du théâtre indique clairement que la prise de conscience se fera encore attendre. Au cours des trois tomes il nie et redécouvre cycliquement sa nature de Siltheri avant de finalement accepter ses origines, comme le préfigurent les comparaisons employées (« as if he himself had been running all his life and had now come full circle and was ready to begin again »). L'enchantement créé par la représentation (« it was the story itself that enchanted Eldyn ») est un sentiment engagé et la désacralisation de la pièce dans *The Master of Heathcrest Hall*, lorsque les illusionnistes sont contraints de la transformer en farce pour apaiser les garnisons de soldats mécontents qui occupent la salle, montre bien le pouvoir politique de la mise en scène.⁶⁴ Contrairement à celui de Morgenstern, le spectacle chez Beckett, au lieu d'éviter la réalité, l'intègre dans sa mise en scène pour mieux opposer une résistance marginale aux violences sociales.

Le théâtre, où tous les rôles de femmes sont joués par des hommes, comme à l'époque de Shakespeare, permet, à travers le jeu « officiel » sur la performativité du genre,⁶⁵ de créer un espace où l'homosexualité trouve asile. Rappelons que le genre et l'orientation sexuelle sont

⁶³ Beckett, *The Magicians and Mrs. Quent*, *op.cit.*, p.380-381.

⁶⁴ Voir nos analyses sur le théâtre chez Miéville (Chapitre 4, III, 2).

⁶⁵ « Just because one looks to be a lady on the outside doesn't mean there's not something very unladylike hiding underneath that dress. As they say, if you see an angel on Durrow Street, it's sure to be a devil beneath. Or didn't you know that all Siltheri are men? » (*Ibid.*, p.79).

considérés comme liés au XIX^e siècle, même si ce type de préjugés a été depuis déconstruit. Une des étapes dans la transformation intérieure d'Eldyn est de se déguiser en sa sœur Sashie pour tromper le bandit Westen et l'illusion repose sur un mélange de vraie magie, de jeu d'acteur et de mentalisme.⁶⁶ Sous ce masque, il feint par ailleurs une attirance physique qu'il n'arrivera à exprimer que bien plus tard à l'égard de Dercy. La relation entre illusion et réalité s'inverse : le visage qu'Eldyn présente à Rafferdy, à sa sœur, à ses anciens camarades de classe ou à ses employeurs est une façade et c'est sur scène, entouré d'illusions de lumière, qu'il est pleinement lui-même. Néanmoins, pour Eldyn, le théâtre n'est pas une fin en soi : la représentation de la photographie dans le troisième tome accompagne son engagement politique concret dans la résistance, comme nous le verrons dans la sous-partie suivante.

Les aventures d'Ivy et de Rafferdy ne servent qu'à les conforter dans leurs rôles sociaux et genrés. En revanche, Lily Lockwell échappe aux normes de sa condition sociale lorsqu'elle choisit de dédier sa vie au théâtre et Eldyn, qui se réinvente successivement en étudiant, marchand, messenger, clerc, prêtre et rebelle, apparaît comme un personnage à l'identité fluide. Ce troisième protagoniste et focalisateur, qui évolue en marge de la société, vient-il justement remettre en question l'essentialisme binaire (masculin/féminin, Bien/Mal, ombre/lumière) qui définit la trilogie ? Pour un illusionniste, les créations de lumière dont il s'auréole sur scène et les lambeaux d'obscurité qu'il peut faire apparaître dans la rue pour se dissimuler proviennent d'une seule et même source. Les jetons qui permettent d'entrer dans les théâtres indiquent leur nature double, hybride, potentiellement subversive des Siltheri :

The silver coins that were used as tokens of entry at many of the theaters on Durrow Street [...] bore an image of the sun embossed on one side and an image of the moon on the other. The two were inextricably connected, yet only one side of the coin could be seen at once.

"I suppose," he said at last, "the sun is jealous because no matter what it does, it can never catch the moon. It can only banish it from the sky for a time. But the moon always returns. And sometimes, when everything in the heavens is arranged just so, the moon can cover the sun. [...] It's like the moon steals the sun's crown [...]" [...]

Dercy gave a nod. "No ruler likes it when another usurps his power, not even when that power is willingly given back. And the greater the ruler, the less he cares for it."⁶⁷

⁶⁶ « As Dercy had told him, it was easy to make people see what they wanted to see. He had only to powder his face and put on the frock Dercy had brought him [...] and he was already much of the way there. People had always said brother and sister were alike in looks. There in the cathedral, beneath the watchful gazes of saints, Dercy had taught him a glamour to make him seem smaller, finer, and more pale. It was easier to work the illusion than Eldyn had thought [...]. The rest of the trick was up to him—to move delicately and speak with a soft voice » (*Ibid.*, p.463).

⁶⁷ Beckett, *The House on Durrow Street*, *op.cit.*, p.144-146.

Les deux côtés du jeton semblent indiquer la dimension construite, partielle de la façade sociale : ce n'est pas parce qu'un visage est présenté au monde que l'autre n'existe pas. À notre avis, le mythe du soleil et de la lune échappe au rétablissement trop parfait de l'ordre microcosmique et macrocosmique à la fin du tome 3 : si Morden est un avatar d'Arthur, le roi solaire, cette image de la lune lui volant sa couronne peut indiquer que le véritable pouvoir n'est pas obligatoirement sur le trône. Dans les derniers chapitres, Eldyn et Dercy décident de quitter Altania pour le Nouveau Monde (où, comme dans le rêve américain, ils ne seront pas jugés d'après leurs origines mais selon leurs actions⁶⁸) pour y fonder une taverne au nom révélateur : « The Two Jesters ». ⁶⁹ Dans la plupart des jeux de cartes, le joker bat le roi et on connaît l'importance politique du fou, du bouffon de cour.⁷⁰ Sans dire que l'atmosphère de carnaval⁷¹ qui règne lors de l'entrée de Bantley Morden dans Invarel correspond au carnavalesque de Bakhtine, il est possible de lire la fin de la trilogie à contre-courant des analyses néo-conservatrices évidentes que nous avons détaillées dans les précédents chapitres.

3) Révélateurs photographiques

La photographie, en tant que technique qui se développe au XIX^e siècle, constitue l'un des lieux communs de la littérature néo-victorienne,⁷² et à ce titre, nous nous attendions à la voir plus représentée dans le corpus. C'est à nouveau la série *Sally Lockhart* de Philip Pullman qui nous sert de comparaison mimétique, dans la mesure où l'évolution des techniques photographiques dans l'atelier Garland court dans les trois premiers tomes comme un leitmotiv, en parallèle avec les transformations sociales. Dans le deuxième tome, qui tend le plus vers le fantastique, la photographie est reliée au spiritualisme et à la psychométrie. Dans la critique littéraire, la photographie est généralement associée à la mort ; Roland Barthes, dans *La chambre claire*, définit son noème, son essence, comme « ça a été » et affirme :

L'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il

⁶⁸ Beckett, *The Master of Heathcrest Hall*, *op.cit.*, p.697.

⁶⁹ *Ibid.*, p.702.

⁷⁰ David Carlyon a récemment mis en doute la véracité de cette notion (« The Trickster as Academic Comfort Food ». *The Journal of American Culture* 25:1-2 (March 2002). p.14-18) mais l'importance dramatique et symbolique de la figure du fou dans les pièces de Shakespeare (en particulier dans *King Lear*) est indéniable.

⁷¹ « Despite this, a carnival atmosphere now filled the city » (*Ibid.*, p.673).

⁷² « For their reconstruction of the Victorian period, novelists mine features of its history such as the cholera epidemic, the Crimean war, the invention of photography, the Anglo-Franco race to control the Nile, colonialism and the discovery of fossils, as well as the Victorian interest in spiritualism, the crisis of faith engendered by science, the emergent discipline of psychiatry, the experience of the expanding city, and burgeoning consumerism » (Mitchell, *op.cit.*, p.2).

est vivant [...] mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été »), elle suggère qu'il est déjà mort.⁷³

En situant la photographie dans l'histoire des arts, il évoque les liens anciens entre le maquillage des acteurs au théâtre et le culte des morts :⁷⁴ on sait que la photographie funéraire, qui incarne parfaitement la culture morbide des Victoriens, devient très vite une pratique courante au XIX^e siècle. Susan Sontag énonce des analyses similaires dans *On Photography*, définissant la photographie comme un art nostalgique, élégiaque, crépusculaire.⁷⁵ Pourtant, notre corpus montre peu le rapport à l'au-delà par ce médium : la photographie y apparaît plutôt comme un vecteur de progrès et un moyen d'engagement politique pour les individus.

L'iconographe, comme nombre des éléments du Disque-monde, est d'abord une plaisanterie, une métaphore qui se réifie et se développe : dans *The Colour of Magic*, Rincewind découvre avec surprise que les images sont bel et bien peintes par un minuscule démon qui vit dans la boîte de Twoflower, comme il l'a expliqué aux passants pour les rassurer mais sans y croire.⁷⁶ A partir de *Feet of Clay*, la « technologie » est suffisamment installée pour que Cheery Littlebottom l'utilise pour « zoomer » (faire peindre en très grand par le démon) sur l'œil d'un cadavre, ce qui lui permet de récupérer une image de son meurtrier. Dans *The Truth* (2001), l'iconographie est liée à la révolution de l'information que constitue l'invention du journal. Mais le roman est beaucoup plus focalisé sur le pouvoir des mots que sur celui des images et les expériences d'Otto avec la lumière noire ne sont pas reprises dans les romans suivants.

Beckett propose une réflexion plus poussée sur la photographie comme un art révélateur, un témoignage de la réalité extérieure et intérieure. Dans *The Master of Heathcrest Hall*, on apprend que certains illusionnistes augmentent leurs revenus en vendant aux journaux des « impressions » qu'ils sont les seuls à pouvoir réaliser. Cette pratique est périlleuse et délicate : périlleuse, car elle absorbe une grande quantité d'énergie magique et accélère d'autant plus la maladie dégénérative qui les touche, et délicate parce que cet art repose sur la maîtrise du temps. L'œil du « photographe » constitue littéralement l'objectif et sa mémoire l'appareil : il doit garder à l'esprit aussi précisément que possible le souvenir d'une scène dont il est témoin

⁷³ Barthes, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard Seuil, 1998. p.123-124.

⁷⁴ *Ibid.*, p.56.

⁷⁵ « It is a nostalgic time right now, and photographs actively promote nostalgia. Photography is an elegiac art, a twilight art. Most subjects photographed are, just by virtue of being photographed, touched by pathos [...]. All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt » (Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Rosetta Books, 2005. p.11 ; italiques originales).

⁷⁶ « He's got a box with a demon in it that draws pictures [...]. Do what the madman says and he will give you gold » (Pritchett, *The Colour of Magic*, *op.cit.*, p.52).

jusqu'à pouvoir la « fixer » par magie dans une plaque enduite d'une couche de résine, qui est ensuite plongée dans un bain de « mordant ». Le vocabulaire technique relève également de la gravure (« etched », « engraving plate ») et joue sur les contrastes. Réservées aux illusionnistes, les impressions sont paradoxalement réputées objectives, imperméables aux illusions et à l'imagination :

[A]n illusionist could only make an impression of something he had actually witnessed himself. Nor was this simply because the mind could not invent things in sufficient detail, after all, Eldyn could create very detailed figures upon the stage. Rather, it was the impression rosin itself. Somehow it knew whether the image it was being shaped into was true or not.⁷⁷

Au cours du roman, l'évolution de cette notion magique de « vérité » vis-à-vis des impressions met en lumière le progrès des opinions politiques d'Eldyn. Sa première impression vendue à un journal, qui montre un moment pris sur le vif de la princesse Layle, est à la fois du journalisme *people*, de la propagande et une œuvre d'art : Eldyn s'émerveille d'avoir saisi l'instant et le cadre idéal.⁷⁸ Mais alors que l'arrière-plan gothique évoque, pour lui et pour la plupart des lecteurs du journal, une mélancolie qui provoque de la compassion pour l'héritière, les branches de houx qui encadrent la scène sont interprétées très différemment au sein du club de Rafferdy. Des membres conservateurs de l'aristocratie laissent en effet entendre que Layle aurait du sang de sorcière : « Even as he overheard these words, Rafferdy noticed how the twisted branches of the holly tree seemed to bend downward in the impression, as if reaching of their own volition to touch the woman passing below ».⁷⁹ L'interprétation dirige le regard (« even as he overheard [...] noticed ») et le champ lexical des apparences est employé (« seemed », « as if ») pour décrire la position des branches. La double description de l'image, à plusieurs chapitres d'intervalle et dans des contextes opposés, met en scène l'écart entre les intentions, le résultat et l'interprétation d'une œuvre photographique.

Plus tard, Eldyn exploite le pouvoir politique des impressions en faisant publier un massacre d'étudiants non-armés par des soldats de Lord Valhaine : il s'avère par la suite que l'image a rallié beaucoup de personnes à la cause des résistants. Il passe donc à un journalisme d'investigation, avec la volonté de révéler, d'exposer les abus du pouvoir. Nous avons une description de la scène,⁸⁰ mais pas de l'impression qui en résulte : cette fois, il n'y a pas d'écart

⁷⁷ Beckett, *The Master of Heathcrest Hall*, *op.cit.*, p.261.

⁷⁸ *Ibid.*, p.129.

⁷⁹ *Ibid.*, p.234.

⁸⁰ *Ibid.*, p.211.

possible entre la réalité et la représentation, pourtant, le « photographe » est tout sauf objectif.⁸¹ Sontag définit la photographie comme un art de la non-intervention, qui valide implicitement la scène représentée,⁸² et si la position du photographe du guerre peut effectivement être problématique, dans ce cas précis, Eldyn intervient en étant témoin. Sans armes, il n'a le choix qu'entre mourir et fuir, mais avant de prendre la deuxième option, il s'arrête pour capturer une preuve du crime dans la chambre claire de sa mémoire. Enfin, lorsqu'il s'est formellement engagé dans la résistance, il a l'idée d'utiliser la technique pour faire circuler des messages secrets :

Not many people know how impressions are made. A soldier isn't likely to recognize the engraving plate for what it is. And the impression rosin is clear once it dries. There's no way to see the impression unless you put the plate in a mordant bath for just the right amount of time and then make a print from it. What's more, you have to be timely about it. After a few hours, the volatiles in the rosin begin to evaporate, and before long the impression is gone altogether.⁸³

En somme, le matériel sert de support à une sorte d'encre sympathique psychique qui s'autodétruit après quelques heures. Le but n'est pas de révéler, d'exposer, mais de dissimuler. Les personnages, au lieu d'exploiter la capacité de l'art photographique à préserver un moment bien après sa fin, comptent justement sur l'aspect temporaire, volatile de ce négatif imprégné de souvenirs : cela constitue une garantie au cas où la plaque tomberait entre de mauvaises mains. Le jeu sur l'étymologie de l'adjectif « timely », qui veut aujourd'hui dire opportun, bienvenu, montre qu'Eldyn est passé de la recherche du *kairos*, du moment idéal à capturer, à la transmission d'une idée du *Zeitgeist*. Étonnamment, la transformation de la technique en magie ne fait pas de la photographie un médium de nostalgie, qui préserve les traces d'une époque révolue, mais un vecteur instable et fragile de révolution.⁸⁴

⁸¹ Le roman s'appuie sur une conception de la photographie opposée à celle qui tend à être mise en avant dans des œuvres postmodernistes mimétiques : Vanessa Guignery termine son chapitre « Photography, Trauma and the Politics of War in Beryl Bainbridge's *Master Georgie* » sur des photographies mises en scène qui font réfléchir le lecteur à la validité de ce médium comme preuve du réel et soulèvent des questions épistémologiques sur notre connaissance de la guerre de Crimée et, par extension, de l'époque victorienne elle-même (Guignery, Vanessa. « Photography, Trauma and the Politics of War in Beryl Bainbridge's *Master Georgie* ». Kohlke and Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Tropes of Trauma*, *op.cit.*, p.214-215).

⁸² « How plausible it has become, in situations where the photographer has the choice between a photograph and a life, to choose the photograph. The person who intervenes cannot record; the person who is recording cannot intervene [...]. Like sexual voyeurism, it is a way of at least tacitly, often explicitly, encouraging whatever is going on to keep on happening. To take a picture is to have an interest in things as they are, in the status quo remaining unchanged » (Sontag, *On Photography*, *op.cit.*, p.8-9).

⁸³ *Ibid.*, p.422.

⁸⁴ Nous retrouvons ici un écho des analyses de Rosario Arias sur la photographie spiritiste telle qu'elle est utilisée dans des romans néo-victoriens mimétiques, les traces spectrales apportant, paradoxalement, une promesse de restauration, d'espoir et d'énergie (Arias, Rosario. « (Spirit) Photography and the Past in the Neo-Victorian Novel ». *Literature Interpretation Theory* 20:1-2 (2009). Special Issue *Neo-Victorianism: The Politics and*

Le narrateur autodiégétique de la nouvelle « Smithfield » de James P. Blaylock est un jeune Arthur Conan Doyle d'humeur mélancolique qui décide de capturer les derniers moments de l'éclairage au gaz dans Shoe Lane avant que celui-ci ne soit remplacé par l'électricité. Il emploie une version modifiée du collodion humide, très populaire dans les années 1870-1880 mais déjà passé de mode au moment de la nouvelle, car contraignant à cause de l'écart très court entre l'exposition et le développement. Comme il l'espérait secrètement, le développement fait apparaître des orbes de lumière qui représentent des fantômes, traces d'un passé plus ancien. Mais les photographies révèlent plus que cela : les contours de bâtiments depuis longtemps détruits, qui figurent sur une gravure d'Hogarth de 1732. Un palimpseste du Londres passé, qui met en abyme la représentation du passé dans le néo-victorien, transparait dans les images mais le procédé échappe aux desseins nostalgiques du narrateur. Comme une image inversée du progrès inéluctable, manifesté par l'électricité, Doyle est incapable d'arrêter le développement de ses plaques, qui, à force de superposer des échos toujours plus lointains du passé, deviennent complètement noires.⁸⁵ L'origine, associée littéralement au Graal,⁸⁶ est toujours déjà perdue : à la fin du texte, il n'a d'autre choix que d'abandonner ses plaques illisibles et de revenir au temps présent. Paradoxalement, cette nouvelle qui figure dans une anthologie de « gaslamp fantasy » met à distance notre fascination pour cette époque éclairée au gaz en rappelant, avec une ironie plus indulgente que diabolique, que la nostalgie est vieille comme le monde.

L'arène du cirque, la scène du théâtre et la chambre noire de la photographie constituent autant de non-lieux, de miroirs déformés et microcosmes de la société où la subversion des repères formels peut très bien être néo-conservatrice : Morgenstern dépeint un cirque/théâtre hybride dans un style onirique et travaillé qui n'en est pas moins nombriliste dans sa métatextualité et noie l'éthique dans l'esthétique. Inversement, la trilogie de Beckett, peu imaginative sur le plan du *world-building* comme de l'écriture, propose, par l'identité d'illusionniste contradictoire et fluide d'Eldyn, une discussion nuancée sur les relations de pouvoir en matière de genres et rôles sociaux : le passage d'un mode de représentation à un autre (le théâtre vers la photographie) lui permet de devenir réellement acteur de changement

Aesthetics of Appropriation, p.104) – mais dans une perspective complètement différente (voir le sous-chapitre suivant pour une analyse de la fantasy néo-victorienne comme une littérature anti-spectrale).

⁸⁵ « What I found in my room was nothing and everything. Last night's photographic plates had gone on developing, as I feared they would. The images had overlaid each other time and again, darkening the plates as they came into focus, until all had been obliterated. It seemed diabolically ironic that I was looking at Smithfield through the ages, successive images following one upon another, perhaps to prehistoric depths, until they compiled into utter blackness » (Blaylock, James P. « Smithfield ». Datlow and Windling (eds.), *op.cit.*, p.153).

⁸⁶ « Roman Londinium, perhaps, Joseph of Arimathea carrying the Grail along the road to Glastonbury... I set the plate down on the table and descended the stairs once more » (*Ibid.*, p.154).

là où les deux autres focalisateurs, Ivy et Rafferdy, ne font qu'accomplir leur destin. Ce travail sur le point de vue n'a rien de révolutionnaire sur un plan formel mais l'utilisation de la photographie comme un médium anti-élégiaque, qui obscurcit et dissout le passé au lieu de le préserver, marque justement une rupture avec le retour en arrière cyclique de la fantasy. En parallèle, cette utilisation montre également que la fantasy néo-victorienne fait contre-point à la perte postmoderniste des métarécits tels que le progrès – nous y reviendrons.

En abordant l'écriture et la lecture de la fantasy néo-victorienne par le vocabulaire et les paradigmes de la mise en scène, ces deux premiers sous-chapitres ont mis l'accent sur la vue. Or, on voit bien que l'*enchantement* a un rapport avec le chant, donc l'ouïe. À partir de l'étymologie latine « *incantare* », on glisse facilement à l'incantation puis à l'invocation : de la magie blanche à la magie noire, du vrai/faux magicien au sorcier communiquant avec des entités infernales. La voix, dont nous avons déjà parlé à maintes reprises dans les chapitres précédents, est centrale en narratologie, tout comme dans le postcolonialisme et le postmodernisme. Gutleben, reprenant l'image de Narcisse utilisée par Hutcheon pour représenter l'auto-référentialité de la métafiction postmoderniste, propose de lui substituer à présent celle d'Écho, amoureuse transie de Narcisse :

After having been in love with itself in the 60s and 70s (which correspond to the period mainly studied by Hutcheon), it seems that the novel in the 80s and 90s has fallen in love with its forbears. After the reflexion on, and the voice of, the self come the reflexion on, and the voice of, the past. Is contemporary fiction then, like Echo, doomed to have no voice of its own and to repeat the words of others? And, still like Echo, is it just a voice without a body?⁸⁷

L'image est frappante mais comme pour la prestidigitation, il importe de voir si les paradigmes utilisés pour la fiction mimétique peuvent s'appliquer en fantasy. La fantasy néo-victorienne est-elle une littérature désincarnée ?

III – Invoquer l'au-delà ? Frontières de l'imaginaire et du réel

Dans leur introduction à *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction*, Rosario Arias et Patricia Pulham rappellent l'importance des travaux de Julian Wolfreys sur la spectralité de la littérature : son analyse du gothique comme un genre défunt mais qui ressurgit dans d'autres formes comme une force subversive,⁸⁸ s'aligne parfaitement sur différents points soulevés dans les chapitres 3 à 7. Nous avons comparé le néo-victorianisme à une forme de

⁸⁷ Gutleben, *Nostalgic Postmodernism*, *op.cit.*, p.16.

⁸⁸ Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002. p.11.

vampirisme et de zombification ; les images liées au fantôme jouent également un rôle important dans les ouvrages critiques. Mais les revenants considérés dans les différents chapitres du livre d'Arias et Pulham relèvent plus souvent de l'étrange et du fantastique (pour parler en catégories todoroviennes), voire de la métaphore. Étant donné notre corpus, il nous semble plus pertinent de nous concentrer sur les vrais fantômes – dont l'existence, dans le registre merveilleux, est parfaitement littérale. Dans *The Parasol Protectorate*, Alexia peut exorciser les fantômes par simple contact avec leurs cadavres, ce qui est souvent un acte charitable lorsqu'ils ont atteint le stade de *poltergeist*, où la décomposition physique se traduit en désagrégation psychique. La fantasy, qui regorge d'immortels, de dieux et de démons, tend néanmoins à réaffirmer la frontière entre les morts et les vivants et à limiter leurs contacts à des figures de passeurs qui gardent le silence sur l'au-delà, à l'instar de la Mort dans *Les Annales du Disque-monde*. Les transgressions ne restent jamais sans conséquences : les magiciens qui abusent de leur pouvoir (par patriotisme,⁸⁹ intérêt personnel⁹⁰ ou peur/jalousie⁹¹) et perturbent l'équilibre naturel sont punis par là où ils ont pêché. Dans *The Night Circus*, Marco tente de maintenir les membres du Cirque en dehors du passage du temps le plus longtemps possible – l'équilibre est finalement rompu lorsqu'Isobel, qui avait joint ses efforts aux siens, comprend qu'il aime Celia et dénoue un sortilège mineur (« charm ») confectionné selon une technique qu'il lui a apprise. Cette issue est annoncée bien plus tôt dans le roman, lorsqu'Isobel dissimule un bracelet fait de cheveux d'elle-même et de Marco qu'elle porte au poignet :⁹² les bijoux incorporant des mèches de cheveux deviennent très populaires pendant le deuil d'Albert (soit la majorité du règne de Victoria), donnant au rituel d'échange de mèches de cheveux entre amants une dimension morbide. Même si les anneaux qui lient magiquement Celia et Marco à leur duel sont des alliances, ils évoquent aussi les bagues de deuil (« mourning rings »). Comme nous l'avons vu dans le sous-chapitre « Interroger le canon », les éléments surnaturels qui critiquent la réalité du XIX^e siècle ont souvent recours à l'imaginaire interstitiel du gothique –

⁸⁹ Strange, qui avait affirmé qu'un magicien pouvait peut-être tuer un homme par magie mais qu'un *gentleman* ne ferait jamais une chose pareille (Clarke, *Jonathan Strange and Mr Norrell*, *op.cit.*, p.389), ramène dix-sept Napolitains d'entre les morts pour leur soutirer des informations sur Napoléon et, incapable de les renvoyer en Enfer, se voit contraint de les faire brûler vifs.

⁹⁰ Norrell, qui fait un pacte avec le roi des fées pour gagner l'estime de Sir Walter Pole, condamne Lady Pole à une demi-vie infernale en la ramenant d'entre les morts : le pilier d'obscurité qui les isole, lui et Strange, du reste du monde, apparaît comme une juste punition.

⁹¹ Lady Cordelia, qui représente la reine des neiges dans *The Wizard of London* de Lackey, est assoiffée de pouvoir et terrifiée à l'idée de vieillir : jalouse de la jeunesse et des privilèges de David Alderscroft, elle décide de voler son corps et est finalement vaincue par les efforts conjoints des héros et d'une divinité de la nature qui se fait appeler Robin Goodfellow. Comme les autres antagonistes de la série *Elemental Masters*, elle brise un tabou majeur : elle expérimente sur des enfants orphelins, volant et emprisonnant leurs âmes.

⁹² Morgenstern, *op.cit.*, p.153.

cela ne signifie pas pour autant que les systèmes de magie vont sortir de leurs règles et de leur pacte de lecture. Quel éclairage la communication avec l'au-delà offre-t-elle sur la nature du monde fictionnel et sur sa représentation dans le texte ?

1) Vraies/fausses séances : la magie comme exorcisme

Dans *The Shadow in the North*, Frederick se rend à une séance de spiritisme à la demande d'un client de son agence de détective, très perturbé par les informations confidentielles révélées par la médium Nellie Budd au cours d'une transe. Sous couvert de faire des mesures électriques, il prend une photographie qui révèle clairement la supercherie générale mais assiste également à une vraie transe, au cours de laquelle Nellie Budd énonce une énigme qui finira par mener Sally à la machine infernale d'Axel Bellman. Pullman joue sur le ton humoristique de la scène (l'esprit d'un épicier donne des conseils à sa femme sur le fromage et les serviettes de table⁹³), pour souligner d'autant plus l'inquiétante étrangeté de l'intrusion du surnaturel. Le roman est à la limite du merveilleux : de toute évidence, le surnaturel est « réel », mais uniquement dans ce deuxième tome,⁹⁴ et en combinant la figure du charlatan à celui du visionnaire,⁹⁵ Pullman restitue à la fois la fascination et le scepticisme des Victoriens pour le spiritisme. Plusieurs œuvres du corpus présentent des scènes similaires mais en insistant justement sur la distinction entre supercherie et surnaturel. Dans *The Wizard of London* et *A Great and Terrible Beauty*, les séances aident réellement des vivants à faire leur deuil (Katherine et Mademoiselle LeFarge) mais pas grâce aux « médiums » officielles, Madame Varonsky et Madame Romanoff, jugées et ridiculisées par les héroïnes adolescentes Sarah Jane et Gemma, qui, elles, sont des psychopompes.⁹⁶ À chaque fois, la scène est un élément mineur de l'intrigue, qui n'a de répercussion ni sur l'ordre ontologique, ni sur la structure narrative ; on est très loin des illusions enchâssées de *Affinity*⁹⁷ ou encore de l'intervention sous forme de

⁹³ « Fear not, Ella. The blessed light is shining – the golden land beckons, and I must depart – remember the cheese, Ella. Filkins is not sufficiently careful with his napkins. I go...I depart... » (Pullman, Philip. *The Shadow in the North*. Toronto: Scholastic Canada, 2004. p.37).

⁹⁴ La malédiction du rubis dans *The Ruby in the Smoke* reste par exemple soumise à l'hésitation fantastique. Il n'est toutefois pas certain que Pullman joue avec les catégories todoroviennes : Delia Sherman décrit son roman *The Porcelain Dove* comme une romance historique parfaitement réaliste – d'après elle, ses personnages pratiquent la magie parce que celle-ci était considérée comme réelle au XVIII^e siècle (Kowal, Mary Robinette, Dan Wells, Ellen Kushner and Delia Sherman. « Writing Excuses Season 6 Episode 8: Interstitial Art ». *Writing Excuses*. 11 December 2011. 06:01-06:14. <<http://www.writingexcuses.com/2011/12/11/writing-excuses-6-28-interstitial-art/>>. Consulté le 13/04/2017). L'idée est intrigante.

⁹⁵ En plus de la vraie/fausse médium Nellie Budd, on y trouve Alistair Mackinnon, prestidigitateur de génie, tour à tour effrayant et pitoyable, qui manque d'être assassiné à cause d'une vision de meurtre qu'il a eu en touchant un étui à cigares dans une soirée.

⁹⁶ « Guide des âmes » en grec : figure mythologique assurant le rôle de conducteur des âmes des morts.

⁹⁷ « Spiritualism in *Affinity* acts as a simulation which operates a treble deception : on the characters tricked by the lesbian couple, by masking, and thereby enabling, homosexual acts ; on the protagonist, by furnishing her with an

citations poétiques de l'esprit d'Arthur Hallam auprès d'Emily Jesse (née Tennyson) dans « The Conjugal Angel » de Byatt. Il s'agit simplement de décrédibiliser le milieu du spiritisme tout en confirmant l'existence des fantômes et de leurs messages d'outre-tombe.

En fantasy, la communication avec l'au-delà est une affaire sérieuse qui ne se prête pas aux jeux métatextuels et/ou génériques et les brefs aperçus de l'univers du spiritisme s'apparentent surtout aux passages obligés pour évoquer le XIX^e siècle, au même titre qu'une rencontre avec Lord Byron ou une allusion à Darwin. Par ailleurs (et bien que tous les médiums cités ci-dessus soient des femmes), il semble difficile de relier les romans du corpus aux travaux de critiques comme Tatiana Kontou,⁹⁸ Diana Barsham,⁹⁹ Alex Owen¹⁰⁰ ou Judith Walkowitz¹⁰¹ sur les figures de femmes marginales, notamment dans le milieu du spiritisme, qui s'intègrent parfaitement à l'entreprise néo-victorienne.¹⁰² De même, l'ouvrage de Davies sur le genre et le ventriloquisme, qui éclaire sous un nouveau jour les analyses du néo-victorianisme comme un genre obnubilé par les voix canoniques du passé,¹⁰³ semble superflu.

Soyons claire : en général, la fantasy néo-victorienne n'est pas une littérature hantée, même lorsqu'elle s'en donne les moyens. Au début de *Clockwork Angel*, Tessa utilise un pouvoir dont elle ignorait l'existence : en touchant un objet appartenant à une personne, elle peut prendre son apparence. Si la personne est morte, elle a également accès à ses souvenirs et à sa « voix » :

The voice replied, words tumbling out of Tessa's mouth, bringing strong images with them. Born in Cheapside, Emma had been one of six children. Her father was dead, and her mother sold peppermint water from a cart in the East End [...] Sometimes, when the candle burned down and there was no money for another, she would go out into the streets and sit below one of the municipal gas lamps, using its light to sew by...

"Is that what you were doing out on the street the night you died, Emma Bayliss?" [...]

exonerating language for the exploration of her transgressive desires, and, through the concept of spiritual-queerotic 'affinity', securing her complicity in the prison escape plot ; and on the contemporary reader, who will see through the spiritualist masquerade and yet is likely to be seduced into suspending disbelief in the desire for a happy supernatural ending to the lesbian love story » (Heilmann and Llewellyn, *op.cit.*, p.185).

⁹⁸ *Op.cit.*

⁹⁹ *The Trial of Woman: Feminism and the Occult Sciences in Victorian Literature and Society*. New York: New York University Press, 1992.

¹⁰⁰ *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late-Victorian England*. London: Virago Press, 1989.

¹⁰¹ *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. London: Virago Press, 2000.

¹⁰² « Disclosing the gaps and silences left by the encrypted stories of women who did not comply with Victorian constructions of femininity, namely, the criminal, the hysteric and the spiritualist medium » (Arias, Rosario and Patricia Pulham. *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. xix).

¹⁰³ Voir Davies, Helen. *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction: Passionate Puppets*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. p.5.

Tessa saw narrow, shadowy streets, wrapped in thick fog, a silver needle working by faint yellow gaslight. A step, muffled in the fog. Hands that reached out of the shadows and took hold of her shoulders, hands that dragged her, screaming, into the darkness. The needle and thread falling from her hands, the bows ripped from her hair as she struggled. A harsh voice shouting something angry. And then the silver blade of a knife flashing down through the dark, slicing into her skin, drawing out the blood. Pain that was like fire, and terror like nothing else she'd ever known.¹⁰⁴

La possession n'est marquée, d'un point de vue stylistique, que par un passage au discours indirect libre (qui pourrait tout aussi bien être de la simple narration) : Emma Bayliss parle mais sa parole n'est pas reproduite sur la page en termes de niveau de langue et syntaxe. Tessa est déshumanisée par le processus, transformée en simple médium dans différents sens du terme (« words tumbling out of Tessa's mouth ») mais l'esprit qui l'habite, une des innombrables petites mains du East End, ne semble pas plus réel. Dans le deuxième paragraphe, le côté dramatique de l'attaque est reproduit par le recours à la parataxe et à une accumulation de propositions nominales qui forment un kaléidoscope d'impressions et d'images, alors même que les formes en -ing brouillent la notion du temps. La narration hétérodiégétique omnisciente avec focalisation interne sur la protagoniste, qui reste un choix très standard pour la fantasy, tend à gommer l'impact des comparaisons : on ne sait pas si, dans « terror like nothing else she'd ever known », « she » se réfère à Emma ou à Tessa. Comme la Sympathie dans *The Ripper Affair*, nous avons ici affaire à un type de magie qui permet littéralement de « souffrir avec » les plus vulnérables de la société londonienne, pourtant le pouvoir de Tessa, qui combine spiritisme, possession et psychométrie, a un rôle étonnamment limité dans l'intrigue. Dans ce premier chapitre, elle est détenue prisonnière par les Sœurs, qui se servent d'elle pour enquêter sur une série de meurtres mais comptent la vendre en mariage au Magister : son corps y est donc objectifié à plusieurs titres. À partir du moment où elle est sauvée par Will, on peut compter ses métamorphoses sur les doigts de la main. D'après l'avant-propos de Clare, ce pouvoir est surtout censé symboliser notre capacité à nous projeter dans des personnages de fiction. Tessa est une grande lectrice et il serait facile – trop facile – d'analyser la place laissée au canon du XIX^e siècle dans la narration, les dialogues et les épigraphes selon le modèle d'Écho. L'intertextualité chez Clare doit être replacée en contexte (en l'occurrence, le médium des fanfictions que nous traitons le chapitre suivant) pour faire réellement sens.

En revanche, il convient d'évoquer brièvement l'intertexte poétique du roman *Ghost Talkers* (2016) de Mary Robinette Kowal : l'épigraphe, le poème 'The Soldier' (1915) de Rupert Brooke, contient, par l'évocation de la terre anglaise, un indice du système de magie

¹⁰⁴ Clarke, *Clockwork Angel*, op.cit., p.22-23.

mis en place pour que les fantômes de soldats morts viennent faire leur rapport (un système de prélèvement d'ADN), soit le secret d'État qui doit être protégé à tout prix de l'ennemi. Dans le chapitre 8, Ginger lit à voix haute le poème 'Clouds' puis le reste du recueil pour calmer le fantôme de Ben, dont la mémoire commence à se dégrader. Le lecteur apprend très vite que les fiancés utilisent un système de code par livre (« book cipher ») pour encoder et décoder leur correspondance (la mauvaise poésie qu'écrivait Ben à Ginger correspond à des références de pages et lignes dans *The Story of an African Farm*¹⁰⁵) et lorsque les personnages se rendent compte qu'un code important qui leur a été transmis en morse est illisible parce que le livre de références est en fait le recueil de Brooke, ce n'est pas une grande surprise. Le roman utilise élégamment les règles de *fair-play* du genre policier, avec juste assez d'informations perdues et déformées pour que le lecteur prenne plaisir à décoder le mystère avec les personnages. Cette mise en abyme se situe clairement dans une dominante épistémologique et non ontologique,¹⁰⁶ même si le *world-building* est tout aussi intelligent que l'intrigue : le roman systématise le modèle des vraies/fausses séances évoqué plus haut au niveau national, puisque Arthur Conan Doyle et Harry Houdini s'appliquent à décrédibiliser le spiritisme sur les ordres du gouvernement britannique, afin de mieux protéger la branche de médiums qui permet aux soldats morts au front de relayer de précieuses informations sur l'avancée ennemi. En raison de la mobilisation, presque tous les médiums sont des femmes : Kowal utilise les espaces de convivialité où des jeunes femmes essayaient d'entretenir la santé mentale des soldats en créant un semblant de normalité¹⁰⁷ comme une façon de garder leur véritable engagement secret (le nom de leur organisation, « Spirit Corps », joue sur la polysémie du terme « spirit » pour dissimuler le plus grand secret de l'armée au grand jour).

Comme dans *Glamourist Histories*, le contexte historique offre l'occasion de déconstruire les discriminations sexistes et racistes : Helen Jackson, la médium qui a inventé le système des disques d'ADN mais se retrouve systématiquement mise au ban des structures de pouvoir en raison de ses origines caribéennes, est un parfait exemple d'intersectionnalité. Par ailleurs, toute une partie de l'intrigue repose sur le fait que l'état-major refuse de croire Ginger

¹⁰⁵ Premier roman d'Olive Schreiner publié en 1883, très populaire (ce qui en fait un outil de décodage discret) et considéré comme un des premiers romans féministes (donc en accord avec le thème de *Ghost Talkers*).

¹⁰⁶ Cela ne rapproche pas pour autant le roman du pôle moderniste mais on voit une prise de distance avec le pôle postmoderniste.

¹⁰⁷ « The hospitality rooms were real things. Women recognized that tending to the soldiers' emotional health was as important as their physical health, so they set up rooms, huts, and tents in which soldiers could go for a cup of tea, a biscuit, or just music and conversation. There were many, many letters written about how grateful the men were for a reminder of normalcy » (Kowal, Mary Robinette. *Ghost Talkers*. New York: Tor Books, 2016. p.293).

lorsque le fantôme de Ben annonce, à travers elle, qu'ils ont un traître dans leurs rangs : la voix des femmes qui parlent pour les morts n'est pas entendue par les hommes en position de pouvoir. Le commentaire social véhiculé par le système de magie est bien mené, tant sur le plan pratique que symbolique ; en revanche, la présence de voix (littéralement et métaphoriquement) spectrales n'a pas d'impact visible sur le texte. Le récit est écrit au passé, en narration hétérodiégétique omnisciente avec focalisation interne sur Ginger et les rêves éveillés où elle communique avec Ben, tout comme les visions/souvenirs que lui montrent les autres fantômes, sont présentés au présent et en italiques pour simplifier la lecture, et non par effet de style. Les limites de la focalisation interne permettent bien entendu des rebondissements dans l'intrigue, mais rien de comparable au décentrement postcolonial qui a lieu dans *Of Noble Family*. Par ailleurs, même si différents membres de l'armée n'apparaissent pas sous un jour reluisant dans leur traitement des femmes, la nécessité de la guerre n'est pas remise en question en elle-même et le choix de l'épigraphe, où le soldat se languit de son paradis anglais, est très patriotique.¹⁰⁸ Tout le monde participe à l'effort de guerre ; même les morts, même les poètes.

Cette exception à la limite temporelle de 1914 définie pour la fantasy néo-victorienne atteste de l'intérêt du roman mais aussi du déficit général de spectralité dans notre corpus. Dans *Ghost Talkers*, la présence de Ben aux côtés de Ginger complique le processus de deuil mais aucun des deux ne remet réellement en question le fait qu'il devra passer de l'autre côté une fois qu'ils auront démasqué le traître : la nécessité d'entrer dans la lumière avec son âme intacte est implicite et un fantôme qui s'attarde dans le monde matériel perd son identité, se centrant sur le traumatisme de sa mort. Les *poltergeist* doivent être libérés de leur hantise et d'un point de vue générique, le registre merveilleux agit comme une sorte d'exorcisme, rétablissant la frontière entre la vie et la mort avec laquelle le fantastique, le gothique et l'horreur aiment jouer. Ainsi, *The Night Circus* présente deux histoires antithétiques d'immortalité : d'une part, le mythe de Merlin, dupé par Viviane et emprisonné dans un arbre,¹⁰⁹ d'autre part, le dernier tour de magie de Prospero, qui a essayé de se soustraire au monde matériel en dissolvant son

¹⁰⁸ L'auteure américaine ressemble à sa protagoniste, qui vient en renfort pour les Britanniques. L'année de publication du roman a été choisie à dessein pour coïncider avec le centenaire de la bataille de Verdun. Nous avons vu dans le chapitre 3 que Kowal, bien que moins sujette à l'anglophilie que Carriger, diabolise Napoléon ; l'ennemi allemand est traité d'une manière similaire ici.

¹⁰⁹ « So by losing his secrets, the wizard gained immortality. His tree stood long after the clever young girl was old and no longer beautiful, and, in a way, he became greater and stronger than he had ever been before. Though if he were given the chance to do it all over again, he likely would have been more careful with his secrets » (Morgenstern, *op.cit.*, p.225).

enveloppe physique.¹¹⁰ Toutes deux « hantent » le récit jusqu'à un certain point : l'histoire de Merlin est racontée à plusieurs reprises, sous des formes légèrement différentes, et ce qui reste de Prospero s'attache à Celia, l'observant dans l'ombre et lui répétant sans cesse qu'elle est en train de perdre le duel. C'est en combinant les deux que les amants maudits, aidés de Bailey, parviennent à échapper aux règles du duel sans être séparés et sans que le Cirque ne s'effondre : comme Herr Thiessen et Chandresh, ils font partie du lieu qu'ils ont bâti¹¹¹ et participent du merveilleux synesthésique dans lequel le lecteur/visiteur apostrophé à la deuxième personne s'immerge dans les douze vignettes. La dernière phrase indique explicitement une inversion entre les notions de rêve et de réalité mais la structure en miroir du roman véhicule plutôt, à notre sens, une impression d'ordre et de clarté. Le passé a trouvé sa place.

Par conséquent, nous affirmons que malgré les quelques fantômes présents, il n'y a pas d'invocation de l'au-delà dans le corpus – en revanche, l'interprétation magique de la sensibilité à l'au-delà a bel et bien un impact sur le mode d'existence du texte et les mondes qu'il projette.

2) Double vue, images et imaginaire

Les auras, très courantes au sein des systèmes de magie en fantasy, jouent un rôle mineur dans *The Lockwell Sisters*,¹¹² et se voient directement intégrées au jeu herméneutique de *Ghost Talkers* : les sensitifs ne perçoivent pas seulement la présence des morts mais aussi les émotions des vivants, qui suivent un code couleur précis. Néanmoins, ce n'est pas parce que Ginger voit les sentiments qu'elle sait ce qui les cause : le lecteur, limité par la focalisation interne, se retrouve aiguillé sur de fausses pistes, à se méfier d'Axtell qui rit sans cesse malgré son aura tourmentée, alors que l'anxiété de Merrow dissimule son statut d'espion allemand. Ce paysage émotionnel coloré souligne l'isolation des individus mais aussi les liens qui les unissent, étoffant la « voix » des personnages secondaires sans changer de focalisation et souvent sans dialogue. Le dispositif accentue également l'engagement du lecteur dans le texte ; le narrateur

¹¹⁰ « What he meant to do, he did not accomplish, not as he intended. He wanted to remove himself from the physical world [...]. Suppose I had a glass of wine [...]. If I took this wine and poured it into a basin of water, or a lake, or even the ocean, would the wine itself be gone? [...]. My father figured out a way to remove his glass [...]. But he went straight for the ocean rather than a basin or even a larger glass. He has trouble pulling himself back together again » (*Ibid.*, p.340).

¹¹¹ « Neither of them are dead [...]. They're in the Circus. They *are* the circus [...]. They have each other. They are confined within a space that is remarkable, one that can, and will, grow and change around them. In a way, they have the world, bound only by his imagination » (*Ibid.*, p.496 ; italiques originales).

¹¹² Rose Lockwell semble atteinte d'une forme légère d'autisme qui modifie littéralement sa vision du monde : elle distingue des lumières de différentes couleurs autour des individus dotés de pouvoirs magiques (sorcières, magiciens, illusionnistes). Elle « voit » les grossesses d'Ivy sous la forme d'un éclat doré dans son aura verte et aide sa sœur à comprendre qu'un des soldats qui occupe Heathcrest, autour duquel elle perçoit une ombre, est une marionnette des Ashen. L'apport d'information est néanmoins mineur pour le lecteur.

glose systématiquement la signification des couleurs mais les connotations sont généralement suffisamment intuitives pour que le lien se fasse en amont dans l'esprit du lecteur : « Ginger looked around wildly for Ben. He was clad in plates of red fury, like armour, with spikes of deep-burgundy alarm. He knew how to fire a gun, but could not touch it [...]. Ben's head whipped around with a flash of crystal blue understanding ». ¹¹³ Le contraste entre le rouge, couleur de la colère et de la passion, et le bleu, couleur plus cérébrale et épurée, est accentué ici par les adjectifs associés, qui créent une sorte d'hypallage : dans « deep-burgundy alarm », la couleur est profonde parce que l'inquiétude est intense et l'éclair de bleu est clair comme du cristal parce que Ginger et Ben se comprennent soudain parfaitement, sans avoir à échanger de mots. Indépendamment du processus herméneutique, l'image de la colère comme une armure hérissée de piquants dans un camaïeu de rouge est aussi poétique : la narration hétérodiégétique apparaît teintée par la perception unique du monde qu'a Ginger, qui nous détache du plan matériel. Alors même que le merveilleux est défini par la rigidité de ses lois et de ses frontières, la texte lui-même combine ce que Gaston Bachelard appelle les fonctions du réel (qui régit la perception sensible) et de l'irréel (qui préside à l'imagination). ¹¹⁴

Le rôle de la double vue est encore beaucoup plus frappant chez Saintcrow : plus Emma pratique la magie noire, plus sa photophobie augmente. Mais alors qu'elle est quasiment aveugle en pleine lumière, elle est également hypersensible aux émotions (des morts, des vivants, des lieux et d'elle-même) véhiculées dans le corps du texte par des séries d'images synesthésiques :

« I have little reason to distrust you. » The lie tasted of brass, and she suddenly longed for a glass of decent wine and an exceedingly sensational and frivolous novel, read in the comfort of her own bed. [...]

Emma exhaled sharply, frustration copper-bright to Sight cloaking her before she pushed it down and away. [...]

The misery of this place was dark wine against her palate, stroking her will with a cat's-tongue rasp. [...]

The mentath's long face pinched together, a change from its usual bright interest. Faint distaste swirled from him, a powdery blue to Sight, and Emma's *prie-dieu* sparked. ¹¹⁵

L'apport d'information est négligeable au regard du procédé lui-même : au même titre que les bribes étranges de monologue intérieur qui viennent constamment compléter, commenter et

¹¹³ Kowal, *Ghost Talkers*, *op.cit.*, p.128.

¹¹⁴ Bachelard, Gaston. *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1943. p.7.

¹¹⁵ Saintcrow, *The Iron Wyrms Affair*, *op.cit.*, p.20 ; 23 ; 34 ; 35.

critiquer les affirmations de la protagoniste,¹¹⁶ le dialogue sensoriel qu'Emma noue avec son environnement contribue à étoffer sa « voix ». Bien entendu, nous n'utilisons pas ce terme au sens où l'entend Genette, puisque l'instance narrative reste hétérodiégétique et ominisciente – pourtant, c'est bien la restriction de champ de la focalisation interne qui colore le récit, lui donne une saveur propre. La double-vue nous plonge dans un univers baroque aux teintes feutrées, rempli de métaux brillants (« the lie tasted of brass », « copper-bright ») et de matières précieuses. Les nombreux bijoux d'Emma sont des réserves d'énergie magique et le champ lexical vestimentaire est utilisé afin de visualiser ses émotions (« frustration [...] cloaking her ») : comme déjà expliqué dans les chapitres 2 et 6, la mode et les accessoires sont loin d'être purement décoratifs dans le steampunk. La fascination pour les surfaces, les textures va au-delà de la distinction entre les émotions positives et négatives : la sensation de vin râpeux évoquée par la prison joue sur les tons joyaux (« dark wine ») et semble associée au confort domestique par la métaphore de la langue de chat.

Comment représenter la magie ? Certains auteurs de fantasy lui inventent un langage propre, des formules magiques en langue morte (comme le pseudo-latin de *Harry Potter*) et tout un vocabulaire technique. Pourtant, même lorsque les règles qui la régissent sont claires, les œuvres de notre corpus tendent à l'éluder du discours : les runes qu'utilise Marco dans *The Night Circus* ne sont qu'évoquées, jamais reproduites sur la page. Chez Saintcrow, tout se passe comme si Emma elle-même censurait, de façon métaleptique, tout contenu « indécent » de la narration. Cela inclut la magie noire, les obscénités et les manifestations physiques d'inquiétude :

Blast and bother. Other words, less polite, rose as well. Her pulse and respiration did not change, but she tasted a faint tang of adrenalin before sorcerous training clamped tight on such functions to free her from some of flesh's more...distracting...reactions [...].

Her arms closed around the tall, fragile man, and she shouted a Word that exploded the cab away from them both. Shards and splinters, driven outwards, peppered the street surface. The glass of the cab's tiny windows broke into a high, sweet tinkle, grinding into crystalline dust [...].

She shrieked another Word through the chant's descant, her hand snapping out again, fingers contorted in a gesture definitely *not* acceptable in polite company.¹¹⁷

¹¹⁶ « Why *she* cared about a Shield's tender pride was beyond her. The Shields were to protect a Prime from physical threats and bleed off backlash, nothing more./ Come now. In theory, yes. In practice, no. All we care about is practice, correct? We have not achieved our position by being impractical. And yes, that is a royal "we", isn't it, Emma?/ One day, that nasty little voice in her head might swallow its tongue and poison itself. Until it did, however, she was forced to endure its infuriating habit of being correct, as well as its habit of being singularly unhelpful » (*Ibid.*, p.22 ; italiques originales).

¹¹⁷ *Ibid.*, p.8-11 ; italiques originales.

D'un côté, les descriptions extérieures sont extrêmement esthétisées, comme on peut le voir ici avec l'accumulation des allitérations en [s] et assonances en [in] utilisées pour figurer l'explosion du fiacre, d'un autre côté, le texte abonde en litotes, ellipses et allusions, soulignées par le recours aux italiques qui marque l'intervention directe (et ironique) des pensées de la protagoniste dans la narration. Les Mots, que la majuscule distingue du discours ordinaire, sont criés, mais jamais au discours direct, comme si la magie échappait à la représentation du narrateur.

Dans un style très différent, le langage de la magie est utilisé dans *Of Noble Family* pour déconstruire les structures de pouvoir et de savoir. Lors de ses conversations sur le *glamour* avec Nkiruka, Jane se retrouve entravée par sa « cécité » temporaire (par peur de mettre en danger l'enfant qu'elle attend, elle s'interdit de regarder les manipulations dans l'éther) et l'absence d'une traductrice, et perd l'ascendant qu'elle a l'habitude d'avoir :

“Is different where I come from. We don't try an' mek glamour behave like cloth.”

“Oh—oh, well, neither do I. It is only that the language of fabric is so useful for discussing what is an otherwise intangible art.”

“An' it set what de English can do.” [...]

“I confess that I have spent my whole life thinking of glamour in these terms, so it is hard to think of it any other way.”

“Ha! See? Dat ah de trouble. Look.” [...]

“No. Can you describe what you just did? I am afraid I did not see it.”

“Yes. *m na-eke ya ka a na-eke işi aka*, and *ı dọ ya-adọ ka iwedata ugwu dı nay a ka hancha dı na-ala*.” The woman stared a challenge at her.

Jane took her point and sighed. “Would you show me again, please?”¹¹⁸

Le travail postcolonial sur le langage (avec la transcription phonétique du dialecte et la réponse non-traduite dans la langue natale de Nkiruka¹¹⁹) croise la célèbre hypothèse de Sapir-Whorf, selon laquelle la façon dont nous percevons le monde dépend de nos catégories linguistiques. Il y aurait beaucoup à analyser dans ce dialogue mais dans la perspective de cette sous-partie, nous sommes surtout frappée par l'idée que la limite posée aux pouvoirs magiques n'est pas

¹¹⁸ Kowal, *Of Noble Family*, *op.cit.*, loc.1543-1565.

¹¹⁹ « [U]ses of language as untranslated words do have an important function in inscribing difference. They signify a certain cultural experience which they cannot hope to reproduce but whose difference is validated by the new situation. In this sense they are directly metonymic of that cultural difference which is imputed by the linguistic variation » (Ashcroft *et al.*, *op.cit.*, p.52).

objective mais socialement construite, que les images employées pour figurer cet « art intangible » qu'est le *glamour* (mais aussi l'écriture) limitent notre imagination.

Kowal, en explorant jusqu'au bout les failles potentielles de son système de magie, le rend d'autant plus riche et complexe : l'ébranlement de la forme (le vocabulaire textile) fait ressortir la substance (le pouvoir réel du *glamour*, qui va bien au-delà de la décoration intérieure et de l'espionnage). La fantasy néo-victorienne est bien régie par le *sense of wonder* (« émerveillement » dans la traduction habituelle mais aussi « spéculation », sens que nous avons dérivé du verbe « to wonder ») et les mondes imaginaires qu'elle construit tirent leur cohérence des détails (couleurs, textures, goûts) de notre réalité. La magie de l'écriture et l'écriture de la magie sont esthétiques (au sens étymologique) et c'est cet attachement au domaine du sensible qui résiste à la dimension spectrale, désincarnée. Dans cet esprit, nous proposons de terminer ce sous-chapitre en examinant la réification de quelques modèles anciens et modernes du réel en fantasy. Quelles images notre corpus met-il en place, et pour quel imaginaire ?

3) Dans la vallée de l'ombre de la mort : modèles du réel de Platon à Baudrillard

Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et de d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu.

(Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*)

Kaplan ouvre son introduction à *Victoriana : Histories, Fictions, Criticisms* en décrivant *The Great Victorian Collection* (1975), roman de Brian Moore qui explore la fascination de la fin du XX^e siècle pour les traces matérielles de l'ère victorienne sur un mode surréaliste, ironique mais élégiaque.¹²⁰ Elle souligne les parallèles avec *Simulacres et simulation* de Baudrillard (publié pour la première fois en anglais la même année) et la fin du roman est en effet une parfaite illustration de simulation du troisième ordre, puisque les touristes prennent le supermarché appelé « The Great Victorian Collection » pour la collection elle-même. La copie remplace l'original, lequel cesse d'exister à l'ère postmoderne de la simulation :

Dans ce passage à un espace dont la courbature n'est plus celle du réel, ni celle de la vérité, l'ère de la simulation s'ouvre donc par une liquidation de tous les référentiels [...]. Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire [...]. Plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire – telle est la fonction

¹²⁰ Kaplan, *op.cit.*, p.1-2.

vitale du modèle dans un système de mort, ou plutôt de résurrection anticipée qui ne laisse plus aucune chance à l'événement même de la mort. Hyperréel désormais à l'abri de l'imaginaire, et de toute distinction du réel et de l'imaginaire, ne laissant place qu'à la récurrence orbitale des modèles et à la génération simulée des différences ¹²¹

Comme nous l'avons indiqué dans le premier sous-chapitre, Heilmann et Llewellyn utilisent eux aussi Baudrillard pour analyser la magie métatextuelle du néo-victorianisme : le concept du simulacre permet d'explorer la relation entre la métafiction historiographique et la période victorienne qu'elle reflète, tandis que la notion d'hyperréalité aide à comprendre la place de l'héritage dans la société de consommation. Baudrillard inclut d'ailleurs une discussion de l'imaginaire de la science-fiction (et de sa mort) qui semble bien s'appliquer aux œuvres de Philip K. Dick et J.G. Ballard.¹²²

Une analyse de la dissolution du réel dans l'hyperréel constituerait une conclusion élégante à un chapitre sur la magie. Pourtant, les concepts et l'esprit général de l'ouvrage de Baudrillard apparaissent complètement antithétiques à notre corpus. Celui-ci restitue la nécessaire distance entre le réel et l'imaginaire,¹²³ ainsi que le rôle de la mort, recréant la « grâce de la transcendance » dont Baudrillard annonce la perte.¹²⁴ De fait, la fantasy néo-victorienne est une littérature contemporaine qui résonne davantage avec des concepts plus intemporels, comme les archétypes de l'inconscient de Jung et le mythe de la caverne de Platon, ainsi qu'avec les réécritures qui ont pu en être faites dans des classiques de la fantasy.

Lors de sa première rencontre avec « Alexander », Celia affirme à son père que ce n'est pas son *vrai* nom, qu'il peut le mettre et l'enlever comme un chapeau, à l'instar de « Prospero ». ¹²⁵ Widget, quant à lui, remarque que cet homme n'a pas d'ombre.¹²⁶ L'homme sans ombre, comme le vampire sans reflet, est un être incomplet, liminal, inquiétant : Alexander affirme à Widget qu'il ne cherche pas à atteindre l'immortalité de Prospero et qu'il espère que lui-même, Celia et Marco pourront passer dans l'au-delà.¹²⁷ Il reste un personnage mystérieux, singulièrement dépourvu d'*hybris* malgré sa participation au duel et s'oppose sur ce point à

¹²¹ Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981. p.11-12.

¹²² *Ibid.*, p.177-186.

¹²³ « Il n'y a de réel, il n'y a d'imaginaire qu'à une certaine distance. Qu'en est-il lorsque cette distance, y compris celle entre le réel et l'imaginaire, tend à s'abolir, à se résorber au seul profit du modèle ? Or, d'un ordre de simulacres à l'autre, la tendance est bien celle d'une résorption de cette distance, de cet écart qui laisse place à une projection idéale ou critique » (*Ibid.*, p.178).

¹²⁴ *Ibid.*, p.180.

¹²⁵ *Ibid.*, p.24.

¹²⁶ *Ibid.*, p.304.

¹²⁷ « I mean only that I hope they find darkness or paradise without fear of it, if they can. [...] I highly doubt I will be there to see you off in person. I hope not to be, in fact » (Morgenstern, *op.cit.*, p.497).

Ged, le personnage principal de *A Wizard of Earthsea* (1968) de Ursula Le Guin. L'auteure y réinvente le motif de la quête en intégrant la confrontation du héros aux archétypes de l'inconscient théorisés par Jung, en particulier l'ombre, le plus accessible de tous, qui représente les traits de caractère inférieurs réprimés par un individu.¹²⁸ Plus Ged fuit et combat le gebbeth, monstre de ténèbres né de son arrogance et de sa soif de pouvoir, plus il gagne en puissance – il ne parvient à le vaincre qu'en acceptant qu'il fait partie de lui, en l'appelant par son propre nom. Avec le Langage Ancien, Ursula Le Guin crée un des premiers et meilleurs systèmes de magie fondé sur l'idée d'un lien intrinsèque entre le nom d'une chose et son essence. Comme connaître le Vrai Nom d'un objet, d'un élément ou d'un individu permet de le contrôler, chaque individu a un Vrai Nom secret et un nom d'usage : « Prospero » et « Alexander » apparaissent en effet comme des pseudonymes pour protéger les magiciens.

Ce pouvoir de l'onomastique, déjà ritualisé dans des contes comme Rumpelstiltskin/Tom Tit Tot, est intégré dans le *world-building* de *The Iron Dragon's Daughter* et *Dragons of Babel*. En tant qu'humaine, Jane n'a pas de Vrai Nom qui permettrait à autrui de la contrôler, en revanche, elle finit par se rendre compte que l'être fantomatique (« shadow-boy ») qui fait partie du groupe d'enfants réduits en esclavage est en fait sa propre ombre, qui lui a été arrachée pour l'empêcher de s'enfuir de l'usine.¹²⁹ Will, possédé par le dragon, est aussi hanté par le Chuchoteur, un écho de son ami d'enfance Tchortyrion, tué et revenu d'entre les morts en tant que Sans-Nom, qui finit par disparaître lorsque Will admet qu'il est une manifestation de sa propre culpabilité.¹³⁰ Quelques chapitres plus loin, il découvre que Lord Weary est un *glamourwallah* et que l'intégralité de ses aventures avec l'Armée de la Nuit n'était qu'une illusion. Swanwick a conçu ses romans comme un pied-de-nez à la « Big Commercial Fantasy », créant ainsi une expérience de lecture déboussolante pour celui qui a l'habitude de ses lieux communs : alors que l'on pensait évoluer dans une fantasy immersive, notre monde ressurgit dans les derniers chapitres de *The Dragons of Babel* et *The Iron Dragon's Daughter*. Après son assaut psychédélique sur le Château Spiral, Jane est renvoyée auprès de sa mère et on en vient à se demander si toutes ses aventures n'étaient que des rêves produits pendant son coma. Anastasia, la tante d'Alcyone, communique avec un mélange continu de

¹²⁸ Jung, Carl Gustav. *Aïon : Études sur la phénoménologie du soi*. Trad. Perrot, Étienne et Marie-Martine Louzier-Sahler. Paris : Albin Michel, 1983. p.20-23.

¹²⁹ On pense bien entendu à *Peter Pan*, où l'ombre du héros est dérobée par Nana au début du roman. L'usine de Swanwick est d'ailleurs soumise à un sortilège qui ralentit considérablement la croissance des enfants. Le roman de Barrie a en outre une face très sombre : selon certaines interprétations, Peter ne grandit pas parce qu'il est déjà mort...

¹³⁰ Swanwick, *The Dragons of Babel*, *op.cit.*, p.172.

citations historiques, poétiques et romanesques,¹³¹ comme si, en approchant de l'illumination, elle était possédée par les voix d'un au-delà qui correspondrait à notre monde. De quel côté se trouvent les ombres de la caverne, de quel côté la Vérité ?¹³² En définitive, un sens émerge bel et bien de cette version postmoderniste de Faërie mais il est personnel plutôt que spirituel : à la fin de *The Dragons of Babel*, Will retrouve sa fille, à la fin de *The Iron Dragon's Daughter*, Jane reconnaît le visage d'un homme dans une fête et demande fébrilement son nom. S'agit-il de la nouvelle réincarnation de Tetigistus ? L'excipit ne nous donne pas la réponse mais la fin heureuse, si longtemps subvertie, semble à portée de main et la quête témoigne, en filigrane, que le roman appartient bien au merveilleux et non à l'étrange : tout n'était pas qu'un rêve.

Même si la fantasy de Swanwick est loin d'être orthodoxe, elle conserve le plaisir de la construction d'un monde – un monde éclectique et perturbant, qui vacille et doute mais reste néanmoins rigoureusement cohérent dans son étrangeté. *The Great Victorian Collection* de Moore met en place des règles dans le traitement du surnaturel mais le roman devrait, à notre sens, être catégorisé comme fantastique plutôt que merveilleux – peut-être pas au sens où l'entend Todorov mais en tout cas selon le principe de l'exception à la règle proposé par Bessière. Le principe de la Collection peut intriguer et faire rêver mais on n'imagine pas un lecteur se projeter dans l'univers créé par Moore pour y construire sa propre fantasmagorie. Indépendamment des questions de style et de réception critique, c'est peut-être là que se situe la distinction entre la littérature blanche et les littératures de l'imaginaire : dans ces dernières, le coefficient de réalité et la réserve d'imaginaire¹³³ sont sans limite, esquissant un monde au-

¹³¹ « The gods of the valleys...are not the gods of the hills [...]. Ethan...Allen said that [...]. Forthwith a hideous gabble rises loud. The whale is a mammiferous animal without hind feet. We sing, but oh the clay is vile. And there the lion's ruddy eyes shall flow with tears of gold. This certainly has to be the most historic phone call ever made. No job too dirty for a fucking scientist. Milton Cuvier Dun-bar Blake Nixon Burroughs said that. Here also lie the rainbow gardens of the Lady. Nobody knows who said that. It wasn't me [...]. The goddam sands run out... [...]. You're lucky if you get time to sneeze in this goddam phenomenal world. Salinger » (*Ibid.*, p.295-298). L'effet de collage et de confusion auctoriale est très intéressante mais fait vraiment figure d'exception dans le corpus, raison pour laquelle nous n'effectuons pas d'analyse textuelle ici.

¹³² Le mythe de Platon a souvent inspiré les fictions de l'imaginaire, par exemple la trilogie *Matrix*, mais aussi C.S. Lewis, qui révèle à la fin des *Chroniques de Narnia* que le monde « réel » d'où viennent les fils d'Adam et les filles d'Ève, tout comme Narnia lui-même, ne sont que des ombres face au pays d'Aslan, auquel les justes accèdent après leur mort : « It was only a shadow or a copy of the real Narnia which has always been here and always will be here [...]. It's all in Plato, all in Plato: bless me, what do they teach them at these schools! » (Lewis, *op.cit.*, p.211-212).

¹³³ « Nous avons toujours eu jusqu'ici une réserve d'imaginaire – or le coefficient de réalité est proportionnel à la réserve d'imaginaire qui lui donne son poids spécifique [...]. Il y a hémorragie de la réalité comme cohérence interne d'un univers limité lorsque les limites de celui-ci reculent vers l'infini [...]. Il n'est plus possible de partir du réel et de fabriquer de l'irréel, de l'imaginaire à partir des données du réel » (Baudrillard, *op.cit.*, p.181).

delà du texte qui n'est pas seulement abstrait mais concrètement ouvert à un nouveau créateur, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

« Au commencement était l'ombre » :¹³⁴ dans son article « Les origines de la peinture », Éric Méchoulan trace l'évolution du mythe de Pline à Alberti, de la fille du potier à Narcisse. Si celui-ci est l'emblème du postmodernisme des années 60 et 70, il est peut-être plus logique de chercher la poétique de la fantasy non dans celle qui le suit, Écho, mais plus loin dans le passé. D'après David Pringle, la fantasy est la fiction du désir du cœur et l'histoire de la jeune fille traçant les contours de l'ombre de son amant qui s'en va à la guerre pour « se rendre [elle]-même prisonnière de cet événement »¹³⁵ semble tout à fait dans l'esprit du genre, surtout si l'on considère la polysémie du verbe employé par Pline pour désigner le tracé (*circumducta*) :

[L]ittéralement, il désigne bien le fait de conduire la main qui trace autour de l'ombre portée d'un homme la ligne étroite de sa silhouette, il renvoie de manière générale à l'habitude de tracer un cercle avec la charrue, en particulier lors des fondations des villes, mais il peut aussi, en un curieux jeu d'ombres, signifier duper ou escroquer quelqu'un, escamoter un objet à la façon dont les Latins entouraient un objet d'un cercle en guise d'annulation. La naissance de la peinture réside dans cette appropriation de l'ombre qui fonde et annule du même mouvement.¹³⁶

La main qui trace une forme, la charrue qui trace les fondations de la ville, et le cercle symbolique qui escamote un objet : on peut lire ici les problématiques de l'écriture, de la construction de mondes et des jeux de prestidigitation. Notons que le côté élégiaque, morbide du processus¹³⁷ va justement à l'encontre de ce que nous avons constaté dans ce chapitre : la fantasy néo-victorienne, contrairement à bon nombre d'œuvres néo-victoriennes mimétiques, n'est pas une littérature crépusculaire, hantée. Pourtant, « [l]'écriture de l'ombre »¹³⁸ peut être une bonne façon d'exprimer le rapport que notre corpus entretient avec le XIX^e siècle : une *mimesis* volontairement incomplète, décalée, qui, sans prétendre imiter au premier degré, capture néanmoins des ombres du progrès et de la raison. Inversement (et paradoxalement), l'imagination, qui relève de la fonction de l'irréel, ne peut pas faire complètement l'économie des images, du réel : l'au-delà est figuré par des métaphores et comparaisons avec des couleurs, des émotions, des goûts et des sonorités, et la glorieuse « couleur de la magie », le « pigment

¹³⁴ Méchoulan, Éric. « Les origines de la peinture ». *Protée* 28:1 (2000). p.19

¹³⁵ *Ibid.*, p.20.

¹³⁶ *Ibid.*, p.19.

¹³⁷ Le père de la jeune fille utilise le trait comme un moule pour créer une médaille ou une sculpture tombale.

¹³⁸ *Ibid.*, p.20.

de l'imagination », ressemble à un violet verdâtre.¹³⁹ Même en inventant tous les mots-fictions du monde, on ne peut pas créer une nouvelle couleur.

L'enchantement de la fantasy se situerait justement dans sa capacité à déguiser son impossibilité, à minimiser sa métafictionnalité, à faire oublier sa suspension consentie de l'incrédulité.¹⁴⁰ Si nous avons autant de mal à analyser la dominante ontologique, c'est peut-être justement parce que celle-ci est trop naturelle pour attirer l'attention : ceux qui affichent leur statut de (re)créateur à la surface du texte, comme Miéville, sont minoritaires. La fantasy néo-victorienne semble s'éloigner du pôle postmoderniste par de nombreux côtés, notamment sa tendance à restaurer les métarécits, établir un univers qui fasse sens (sur un plan narratif et philosophique). Clairement, ce n'est pas avec la magie que nous sortirons de la théorie de la merveille comme évidence – en tout cas en suivant les modèles de critiques mimétiques. De ce chapitre, nous conservons avant tout un glissement d'interprétation pour « sense of wonder » : non pas l'émerveillement mais le questionnement, la pulsion spéculative (et si... ?) qui anime le renouvellement de l'imaginaire. Le dernier chapitre aurait pu s'intituler « rêver » ou « croire » mais le rapport à la création et aux mythes d'origines qu'établit la fantasy néo-victorienne est plus justement exprimée par le jeu.

¹³⁹ « It was the King Colour, of which all the lesser colours are merely partial and wishy-washy reflections. It was octarine, the colour of magic. It was alive and glowing and vibrant and it was the undisputed pigment of the imagination, because wherever it appeared it was the sign that mere matter was a servant of the powers of the magical mind. It was enchantment itself./ But Rincewind always thought it looked a sort of greenish-purple » (Pratchett, *The Colour of Magic*, *op.cit.*, p.228).

¹⁴⁰ « [C]e qui est paralittéraire [...] contient à peu près tous les éléments qui constitueraient la littérature sauf la mise en cause de son propre langage [...]. Il devient insupportable à l'attention littéraire en ce sens qu'il ne saurait avoir le moindre doute de soi » (Tortel, *op.cit.*, p.18).

CHAPITRE 9 : Jouer – Écriture et communautés

The arena, the card-table, the magic circle, the temple, the stage, the screen, the tennis court, the court of justice, etc., are all in form and function play-grounds, i.e. forbidden spots, isolated, hedged round, hallowed, within which special rules obtain. All are temporary worlds within the ordinary world, dedicated to the performance of an act apart.

Inside the play-ground an absolute and peculiar order reigns. Here we come across another, very positive feature of play: it creates order, *is* order. Into an imperfect world and into the confusion of life it brings a temporary, a limited perfection. Play demands order absolute and supreme.¹

Cette citation de Johan Huizinga dans *Homo Ludens* rappelle un point important à garder à l'esprit lorsqu'on cherche à analyser la dimension ludique de tel ou tel élément textuel : au sein des limites qui lui sont fixées, l'ordre et le sérieux du jeu sont absolus. La liberté vis-à-vis du monde ordinaire vient au prix de nouvelles règles : c'est ce que nous n'avons cessé de souligner avec le *fair-play* du roman policier et les systèmes de magie de la fantasy. L'esprit du pacte de lecture reste intact, en revanche, il importera de voir comment la lecture/l'écriture elle-même est délinéarisée/étendue (de façon ponctuelle) par l'instauration d'un espace-temps différent, séparé. Alexander et Prospero, pour qui les duels à mort de leurs élèves constituent une partie d'échecs par-delà les siècles et les continents, évoquent les dieux du Disque, qui manipulent les humains comme des pions sur un plateau de jeu et mettent bien sûr en abyme le lien entre la fantasy et les jeux de rôles. Le tarot, qui montre la dimension mythique, rituelle des jeux de carte, est utilisé chez Clarke et Morgenstern pour ses vertus prophétiques et proleptiques. Inversement, le jeu des lettres qui constitue la genèse de *Sorcery and Cecelia* montre une approche très terre-à-terre, organique et immédiate de l'acte de création, que nous pourrions lier à des nouvelles formes d'expression démocratisées comme la fanfiction. Le jeu postmoderniste, nous semble-t-il, consiste à la fois à idolâtrer et détrôner le créateur ; l'opposition entre néo-victorianisme et néo-conservatisme qui est au cœur de notre problématique sera envisagée ici à travers la tension entre liberté et ordre, dans le but de définir une nouvelle relation à l'autorité canonique. La question du statut de littérature engagée se posera donc primordialement dans le rapport au texte, les « modes of engagement » définis par Hutcheon et en particulier le troisième mode, l'interactivité. Les concepts d'œuvres-mondes et de communautés nous amèneront à étendre notre corpus aux produits dérivés mais afin

¹ Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: The Beacon Press, 2009. p.10 ; italiques originales.

d'explorer cette fiction augmentée, nous analysons tout d'abord les seuils traditionnels du texte avec des outils littéraires classiques.

I – De l'en-tête au pied de page : anatomie d'une autorité marginale

Ce sous-chapitre se fonde majoritairement sur les *Seuils* de Genette en matière d'assise critique mais se doit d'ajuster les catégories et les analyses aux modalités de la fantasy. Nous avons déjà eu l'occasion d'en analyser des exemples ponctuels, comme le chronotope au statut discursif incertain qui ouvre *God Save the Queen* de Locke,² ainsi que quelques extraits de préfaces ou d'introductions allographes³ et postfaces auctoriales. L'építex-te public, tiré d'une variété de supports anciens et nouveaux (entretiens, blogs, podcasts, réseaux sociaux), a été considéré comme une source critique mais aussi comme un nouveau canal de communication entre auteur et lecteur – nous y reviendrons dans les sous-chapitres suivants. Nous avons également abordé différentes épigraphes et notes de bas de page, et il convient à présent de revenir sur ces deux formes de façon plus spécifique, en considérant les possibilités, le jeu (au sens mécanique) de l'espace blanc qui les sépare du texte narratif sur la page et comment il peut établir et/ou subvertir la notion d'autorité.

1) En-têtes de chapitres : du décoratif au métaréflexif

Genette s'intéresse principalement aux épigraphes d'œuvre, qui sont glissées, souvent sur une page à part, entre le titre et le début du texte et s'inscrivent donc dans un rapport de d'éclaircissement et/ou de modification du sens de celui-ci : ces deux premières fonctions de l'épigraphes⁴ sont bien illustrées dans notre corpus avec *Tooth and Claw* de Jo Walton et *Rebel Angels* de Libba Bray.⁵ La troisième fonction, à savoir la « caution indirecte »⁶ accordée par l'identité de l'auteur de l'épigraphes, ne s'applique que partiellement et est subvertie : Tennyson et Milton servent de métonymies pour l'autorité masculine canonique à laquelle se heurte le propos féministe. Ces romans échappent-ils pour autant à la quatrième fonction, « l'effet-épigraphes » qui se veut indice de culture et « sacre de l'écrivain » ?⁷ Probablement pas, mais

² Voir Chapitre 2, II, 2.

³ Celles-ci combinent les fonctions d'information et de recommandation définies par Genette (*Seuils*. Paris : Éditions du seuil, 1987. p.268-270).

⁴ Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p.159-160.

⁵ Voir les analyses respectives dans le chapitre 1 (II, 3) et le chapitre 2 (II, 1).

⁶ *Ibid.*, p.161.

⁷ *Ibid.*, p.163.

cette sacralisation de l'autorité n'est pas aussi flagrante que dans les épigraphes poétiques que Clare place systématiquement en tête de chapitre dans toute sa trilogie.

Pullman a recours au même procédé dans *The Amber Spyglass* et comme notre travail de Master visait à prouver que *His Dark Materials* pouvait être considéré comme de la fantasy néo-victorienne, nous avons soigneusement catalogué ce corpus de citations poétiques (majoritairement issues du XIX^e siècle) et considéré sa place au sein d'une polyphonie subversive. En fin de compte et malgré l'interaction souvent pertinente entre l'épigraphe, le titre de chapitre, le texte, le pictogramme et la réécriture générale de *Paradise Lost* menée par Pullman, nous en avons conclu que ces textes en exergue qui se présentent comme des fenêtres sur l'ailleurs ont surtout une valeur décorative et (selon les termes de ce travail de thèse) néo-conservatrice :

[T]he extracts are centered on the page and isolated from the rest of the narrative so that concretely, typographically, the quoted texts appear marked out, distinguished, payed tribute to. The fidelity of the restitutions shows that the quoted text is treated like a sacred object [...]. As far as the system of echoes is concerned, the introductory epigraph corresponds also to the initial voice which gives the tuning. To begin a novel in someone else's voice means to acknowledge its eminence and precedence: the I-couldn't-say-it-better implication seems unmistakable. This delegation of voices establishes from the onset an implicit hierarchy of voices. [...] [The authors] at once indicate where, according to them, the voice of authority originates and under the aegis of whom they situate their work.⁸

Le rapport à l'autorité était particulièrement pertinent pour Pullman étant donné sa rébellion contre la religion. Il en va autrement pour Clare, qui se place explicitement dans un rapport d'admiration et d'imitation envers les modèles du XIX^e siècle ; nous relierons cette attitude à la pratique de la fanfiction et y reviendrons par conséquent dans le sous-chapitre suivant, avec ses réécritures du canon romanesque. *Clockwork Angel* inclut une « note sur la poésie » précisant que toutes les citations pourraient être connues de Tessa, à l'exception de celles de Kipling et Wilde (légèrement plus tardives que le contexte du roman) et du poème sur la Tamise écrit par Elsa Clocke pour servir d'épigraphe à l'œuvre. Pourtant, le roman ne se présente pas comme un texte écrit par l'héroïne (elle n'en est même pas la narratrice) et c'est plutôt Will qui cite de la poésie à Tessa, notamment 'Sir Galahad' et 'Boadicea' de Tennyson, pour établir des comparaisons entre les Chasseurs d'Ombre et des figures guerrières légendaires. Ces références échappent à Tessa sur le moment mais la réflexion sur une forme d'héroïsme féminin fait son chemin jusqu'au chapitre 19, « Boadicea » (qui a bien pour épigraphe une citation de Tennyson, mais tirée de 'Maud', poème également utilisé pour le chapitre 9), où, inspirée par les paroles

⁸ Gutleben, *Nostalgic Postmodernism*, op.cit., p.16-18.

de Will, elle trouve un moyen de combattre Mortmain. Comme dans *Ghost Talkers*, le texte poétique sert de moyen de communication, mais pas selon une dominante épistémologique : il s'agit de l'acceptation de son identité par Tessa et si la solution est évidente (utiliser ses pouvoirs de métamorphose), elle reste ontologique. Dans l'ensemble, la circulation transtextuelle est peu élaborée mais présente : certaines épigraphes sont reprises dans les titres de chapitres, la plupart illustrent les conflits qui animent les personnages et tous évoquent une sensibilité romantique.⁹ Genette énonce très justement que « épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur »,¹⁰ mais il y a peu de marge d'interprétation et aucune ironie sur cet exemple précis. Ici, les épigraphes servent surtout de repères spatio-temporels pour le cadre victorien, ancrant l'intrigue surnaturelle de Clare dans la réalité historique.

La situation est tout autre dans la série des *Burton and Swinburne* de Hodder : comme déjà indiqué dans le chapitre 6, les romans regorgent de citations des différents auteurs et penseurs qui y apparaissent comme personnages et on y trouve aussi bien des reproductions exactes (quoique fractionnées) des poèmes de Swinburne que des citations inventées de toutes pièces (comme celle de Richard Monckton Milnes à l'encontre des Eugénéticiens que nous avons analysée dans le chapitre 7). L'annexe, comme nous l'avons également expliqué dans le chapitre 6, rétablit la vérité en indiquant les fausses¹¹ citations au lecteur mais il semble peu probable que celui-ci s'y réfère au cours de sa lecture. Pendant un temps, on peut être donc dupé et se demander où est la citation et où la contrefaçon, en particulier dans les épigraphes. Hodder en emploie une par partie (3 par tome) et une par chapitre (entre 13 à 26 par tome), constituant ainsi un corpus conséquent d'exergues qui joue avec la frontière entre réalité et fiction sur une multitude de niveaux différents. Prenons par exemple celle de la troisième partie de *The Strange Affair of Spring-Heeled Jack* : « All Faith is false, all Faith is true:/ Truth is the shattered mirror strown/ In myriad bits ; while each believes/ His little bit the whole to own./ —Sir Richard Francis Burton ». ¹² Le texte isolé dans le blanc de la page, qui peut donc être lui-même comparé à un petit morceau de miroir, rappelle, dans son contenu, la fragmentation de la réalité produite par l'intervention d'Oxford. Le côté subjectif de la réalité (« all Faith is

⁹ Amour impossible, ruines, réflexion sur la mort... d'ailleurs, « l'époque romantique, surtout dans la fiction en prose, se signale par une grande consommation [...] d'épigraphes » (Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p.163).

¹⁰ *Ibid.*, p.159.

¹¹ Genette propose différentes manières dont une épigraphe peut être fausse mais aucune, y compris l'épigraphe inventée par l'auteur et attribuée à un auteur imaginaire, ne s'applique ici (puisque les auteurs sont bien réels).

¹² Hodder, *The Strange Affair of Spring-Heeled Jack*, *op.cit.*, loc.8400-8403 ; italiques originales.

true ») est un des thèmes dominants de la série, tout comme la limite de perception des personnages, qui oublient, réécrivent et effacent des fragments de vérité, et finissent par se dédoubler eux-mêmes à plusieurs reprises. L'attribution de cette citation, qui incite à la prudence vis-à-vis de la vérité, est elle-même incomplète : Burton en est bien l'auteur, mais sous le pseudonyme d'Hâji Abdu El-Yezdi.¹³ Lors de sa publication en 1880, il présente 'The Kasidah' (une mise en forme poétique de la philosophie soufiste) comme la traduction d'un texte persan, qu'il signe par ailleurs d'un autre pseudonyme, Frank Baker. D'autres extraits apparaissent comme épigraphes dans les tomes suivants, avec l'attribution complète. Nous n'avons pas vérifié l'authenticité de toutes les épigraphes une à une mais il semble que celles attribuées aux poètes scandaleux Wilde,¹⁴ Swinburne et Burton soient (ironiquement) toujours authentiques.

Les indications de sources sont sporadiques (les épigraphes de Burton se réfèrent parfois à un journal de voyage ou une lettre précise mais les poèmes de Swinburne n'ont jamais de titre ni de date) et trompeuses : le soi-disant extrait de *The Memoirs of Isambard Kingdom Brunel* qui ouvre le chapitre 6 de *The Secret of Abdu El Yezdi* et où il vante les mérites de Battersea Power Station comme QG est une pure fabrication, puisque ce bâtiment ne fut pas proposé par Brunel et que sa construction ne débuta qu'en 1927 (comme nous le rappelle l'annexe). Le chapitre 6 de *Expedition to the Mountains of the Moon*, quant à lui, s'ouvre sur un extrait *The Eugenicists ; Their History and Their Crimes* de Florence Nightingale, seul titre entièrement fictionnel dans l'ensemble des épigraphes,¹⁵ et qui s'inscrit ainsi dans l'affichage de la xéno-encyclopédie. En effet, les épigraphes de la série ne sont pas seulement signées par des artistes, scientifiques et politiciens, et elles ne sont même pas toutes purement textuelles : Hodder glisse de temps en temps en tête de chapitre des extraits de manifestes politiques, des graffitis révolutionnaires, des slogans de propagande et toute une série de publicités pour des inventions fantaisistes – certaines dont l'existence est avérée dans le corps du texte, comme les chat-balais ou le calculateur Mark III de Babbage et d'autres qui ressemblent clairement à des attrape-

¹³ Dans la série, il s'agit du nom d'un double plus âgé de Burton, qui apparaît dans le tome 4.

¹⁴ Notons que lorsqu'il apparaît d'abord comme personnage, son identité est masquée par le surnom que lui a attribué Burton à cause de son esprit vif, « Quips ». C'est en reconnaissant les célèbres aphorismes qu'il assène en vendant des journaux que le lecteur peut l'identifier avant que son vrai nom n'apparaisse dans le texte : jeu littéraire limité mais plaisant.

¹⁵ Le contenu fait écho aux deux autres fausses épigraphes de Nightingale : le premier, dans le tome 1, n'a pas d'attribution et le deuxième, dans le tome 5, indique son journal intime comme source.

nigauds, tels que des remèdes miracles.¹⁶ Le procédé peut rappeler *Ubik* ; contrairement à ce qui se produit dans le roman de Philip K. Dick, cette paralittérature¹⁷ ne semble pas dissoudre le réel, plutôt l'affermir en nous proposant des aperçus du genre de textes qui composent la vie quotidienne dans le monde fictionnel. En revanche, la série développe effectivement une réflexion sur le pouvoir des slogans et du vocabulaire promotionnel qui va de pair avec ses expériences politiques.¹⁸ La manipulation ressort de façon plus flagrante dans le tome 5, lorsque la série de slogans gouvernementaux à la *Nineteen-Eighty-Four* (des sophismes en majuscules) ouvrant les chapitres 15, 18, 19 et 20 reflète l'immersion des personnages dans un futur dystopique. Il s'agit presque à une énigme policière dans le tome 6,¹⁹ mais tout au long de la série, la propagande impérialiste (fictionnelle et/ou historique) semble faire contrepoint aux nombreux proverbes arabes et citations de philosophes antiques qui mettent en garde contre le totalitarisme et la violence. Les textes des épigraphes dialoguent moins avec le contenu de leurs chapitres respectifs qu'entre eux et semblent appeler le lecteur à la rébellion (en pensée, si ce n'est en acte).²⁰ L'autorité de l'épigraphe est exploitée tant sur un plan poétique que politique et produit un effet de décalage subversif comparable à l'usage qu'en fait Fforde.

La série *Thursday Next* comprend des en-têtes de chapitres entièrement fictionnels, en grande partie extraits d'ouvrages écrits par certains des personnages et que Fforde justifie comme suit :

The *Headers* on every chapter are something I have always liked. They have two purposes: First, to convey the idea that all of this happened a long, long, time ago but it in [*sic*] our world, and are really there to explain to people who might not be conversant with the days when you could buy home-cloning kits over the counter. The second is more prosaic. It allows me to

¹⁶ Parmi ces remèdes, on trouve une méthode patentée pour grandir sans aucun produit (tome 1, chapitre 9) et des conseils par rapport à l'utilisation de l'électricité comme solution à tous les maux (tome 4, chapitre 17), ce qui semble historiquement probable vu la nouveauté de la technologie.

¹⁷ « Paralittérature » ne s'entend pas ici dans le sens où nous l'employons dans cette thèse, bien entendu, mais en référence à la littérature technique.

¹⁸ Dans les tomes 1 et 2, les publicités illustrées promeuvent respectivement le chat-balai et la chenille-aspirateur, outils amusants et inoffensifs du quotidien. Le chapitre 2 du tome 3 s'ouvre sur une notice d'apparence officielle prévenant les citoyens qu'il est illégal de gêner le travail des crabes qui ramassent les déchets dans la rue (« litter-crabs »). Dans le chapitre 4 du tome 5, on trouve une publicité pour un masque à gaz et le chapitre 3 du tome 6 encourage à acheter des domestiques automates (qui joueront un rôle-clé dans la prise de pouvoir des aristocrates). [Voir Annexe 12].

¹⁹ Des travaux sont annoncés dans le New East End (chapitre 8). Dans les chapitres 11 et 12, on apprend que certaines rues et certains quartiers vont être fermés au public. Le chapitre 14 s'ouvre sur une citation de de Sir Robert Peel (« The police are the public and the public are the police ») : les épigraphes affichent la désintégration de l'ordre et la montée de panique que le gouvernement cherche désespérément à cacher.

²⁰ La propagande pseudo-nazie qui ouvre le dernier chapitre de la deuxième partie du tome 5 (« WORK AND BE HAPPY./ THOSE WHO WORK, THRIVE./ FUFILMENT IS FOUND IN FUNCTIONALITY./ The Ministry of Genetic Enhancement ») est suivie, dans l'ordre de la lecture, par l'épigraphe de la troisième partie : « A desire to resist oppression is implanted in the nature of man. -Tacitus » (Hodder, *The Return of the Discontinued Man*, *op.cit.*, loc.3800-3802; 4049-4050).

convey ideas that would otherwise have to be boring expositional dialogue for Thursday or someone else. Thursday tells me she hates having to 'carry the plot' and generally I let her have her own way.²¹

La deuxième raison n'est pas aussi « prosaïque » qu'il l'affirme, puisque l'apport d'informations donne ponctuellement l'illusion de sortir de la narration autodiégétique de Thursday. Les épigraphes aux chapitres 33 et 34 de *The Eyre Affair*, tirées du journal de bord de Bowden Cable, décrivent ainsi l'effet que les actions de Thursday à l'intérieur de *Jane Eyre* ont dans le monde « réel » et ses inquiétudes et spéculations lorsqu'elle n'utilise pas le code prévu pour demander son extraction du roman. La juxtaposition de l'épigraphe et du texte joue sur les écarts de connaissance des personnages, qui ne peuvent pas communiquer, ainsi que sur le rapport, notamment temporel, entre les différents niveaux fictionnels, qui peut être formulé en termes de l'articulation entre récit et diégèse. Bowden explique ainsi le principe du sommaire (« The narrative continued rapidly; weeks passed in the space of a few lines »), qui se voit immédiatement mis en action à la première ligne du chapitre : « The weeks passed rapidly at Thornfield ».²² Pour Thursday, plusieurs semaines s'écoulent, pour Bowden et Mycroft, il s'agit probablement de quelques heures, et il faut peut-être une quinzaine de minutes au lecteur pour lire les deux chapitres : le resserrement du cadre temporel augmente le suspense et la double mise en abyme semble accélérer la lecture en communiquant un sentiment d'urgence.

L'épigraphe du chapitre 35 est tirée du journal intime de Thursday, où elle explique la raison de son intervention dans le roman pour faire revenir Jane à Thornfield : la nature privée de la source révèle le côté subversif de l'acte.²³ Dans l'ensemble, les documents « réellement » publiés dans le monde fictionnel dominant dans les épigraphes, la part du lion revenant probablement à Thursday et à Millon De Floss,²⁴ son *stalker* officiel et biographe prolifique. L'extrait de *Thursday Next – A biography* qui ouvre le chapitre 5 vient à la fois pallier l'ellipse narrative qui se produit entre les chapitres (en indiquant au lecteur les actions officielles pendant les quatre semaines de coma de la narratrice) et la souligner, puisque Thursday est en réalité la seule à pouvoir se souvenir d'Hades et de ses actions : l'usage d'aposiopèses indique la dimension fragmentaire d'un texte qui, puisqu'il appartient au genre biographique,

²¹ Fforde, Jasper. « note: millon ». *Jasper Fforde.com*.

<http://www.jasperfforde.com/tn1/annotate/note_millon.html>. Consulté le 28/04/2017 ; italiques originales.

²² Fforde, *The Eyre Affair*, *op.cit.*, p.329.

²³ Lors de ses procès, Thursday sera d'ailleurs tenue au silence par ses avocats sur les raisons qui l'ont poussée à réécrire une œuvre canonique.

²⁴ Clin d'œil au roman de George Eliot, dans lequel Thursday et Miss Havisham doivent intervenir pour empêcher Lucy d'éliminer sa rivale avec un fusil de tireur d'élite.

communiqué pourtant *a priori* une idée d'autorité.²⁵ Parmi les nombreux jeux de mots utilisés dans les noms des auteurs et les titres de source, *A History of Gibbons* de « Ronan Emphyre » a attiré notre regard mais si la plaisanterie érudite fait sourire,²⁶ elle demeure sans suite dans la série et le dialogue avec l'autorité du canon semble se produire dans le corps du texte plus que dans les épigraphes. Ceux-ci montrent en revanche, comme chez Hodder, une mise en scène de manipulation médiatique.

Something Rotten marque la montée d'une dictature fasciste autour de Kaine avec des coupures de journaux en en-têtes de chapitres, principalement de *The Toad* (parodie de tabloïds comme *The Sun*). La campagne anti-danoise menée par Kaine²⁷ prend des proportions ubuesques et si le lecteur s'amuse des justifications absurdes mises en œuvre,²⁸ les parallèles avec la propagande antisémite rendent également la rhétorique tabloïd glaçante. Le chapitre 21 s'ouvre notamment sur une coupure de journal qui présente un acte de liberté (d'expression ?) presque entièrement censuré.²⁹ La série semble refléter à la fois le contexte des années 1930 et l'ère actuelle de la post-vérité, néanmoins, la remise en cause de l'ordre du monde fictionnel est moins fondamentale que chez Hodder, peut-être à cause de la veine comique qui prévaut chez Fforde. La résolution heureuse semble assurée et l'épigraphe de l'œuvre utilisée pour *The Well of Lost Plots*, où le faux prophète St Zvlkx déguise un message publicitaire en maxime ascétique,³⁰ produit une subversion assez inconséquente du pouvoir autoritaire associé au procédé épigraphique.

La métaréflexivité qui ressort de l'étude des épigraphes chez Hodder et Fforde nous intéresse principalement pour son versant engagé voire militant : elles apparaissent comme des avertissements décalés et mettent en scène (avec ludisme et ironie) la façon dont la littérature,

²⁵ *Ibid.*, p.45.

²⁶ Cette parodie de *Decline and Fall of The Roman Empire* (1776-1788) d'Edward Gibbon, un des ouvrages historiques les plus canoniques, inverse le rapport entre créateur et création (Fforde, *The Well of Lost Plots*, *op.cit.*, p.307). Le lien avec l'extrait choisi est plus obscur : comme celui-ci porte sur l'exploration pionnière du commandant Bradshaw dans BookWorld, on peut penser à l'impérialisme, ou se concentrer sur l'allusion plus grossière (Bradshaw est marié à une gorille et le gibbon est une espèce de singe).

²⁷ Kaine est en réalité un personnage fictionnel échappé d'un roman de Daphne Farquitt (auteure de romances extrêmement populaires dans l'univers de *Thursday Next*, qui se trouve être d'origine danoise) et cherche à rendre impossible qu'on l'y renvoie en détruisant tous les exemplaires du roman.

²⁸ Un historien manifestement fou « redécouvre » une invasion danoise au VIII^e siècle, la sécurité de la Volvo est mise en doute (ainsi que sa manufacture suédoise) une maladie arboricole précédemment nommée d'après les Hollandais (« Dutch Elm Disease », graphiose de l'orme) est réattribuée aux Danois et les ours qui volent des sacs en papier dans lesquels les cormorans pondent leurs œufs sont suspectés d'être d'origine danoise.

²⁹ [Voir Annexe 13].

³⁰ « A wise man wants for only nourishing cabbage soup ;/ seek no other things. Except perhaps a toaster./ — from the teachings of St Zvlkx™/ the wisdom of St Zvlkx™ is wholly owned by the Toast Marketing Board » (Fforde, *The Well of Lost Plots*, *op.cit.* ; italiques originales).

comme toutes les sciences humaines, surveille les dérives de la sphère politique. Nous avons rassemblé un échantillon assez large de ce seuil (para)littéraire dans la mesure où la multiplication des liens que les épigraphes entretiennent avec le texte participe de la transformation de l'œuvre en monde. Notre approche des notes de bas de page est plus sélective pour refléter le dialogue plus direct avec le lecteur que permet ce dispositif, en tout cas dans notre corpus. Les trois auteurs cités ci-dessous, qui sont les seuls à en faire usage, nous amènent ainsi du simple commentaire à la révolution.

2) Les notes de bas de page : commentaire, conversation et révolution

Genette exclut de son étude les « notes affectées [...] chez Borges [...] à des textes de fiction présentés sous forme d'essai ou de compte rendu critique, et dont le régime est celui de notes "ordinaires", à la fictionalité près ». ³¹ Il considère en revanche les notes fictionnelles, notamment la sous-catégorie des notes auctoriales dénégatives ou pseudo-éditoriales, qu'on trouve par exemple dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. ³² L'appareil de notes de *Jonathan Strange and Mr Norrell* s'approche de cette catégorie sans vraiment y entrer : même si l'auteure effectue bien un pseudo-travail d'édition, le roman ne prétend pas, selon la tradition, être un manuscrit trouvé. Néanmoins, l'approche de Clarke n'est pas non plus celle de Borges : le style qu'elle imite est celui des romanciers et non des essayistes du XIX^e siècle, et le statut exact du roman en tant qu'objet est incertain. Le narrateur/éditeur utilise les notes pour éduquer le lecteur à l'Histoire de la magie, avec dates et références bibliographiques si possible, mais le dispositif permet bien plus qu'une distillation élégante de xéno-encyclopédie. Le narrateur hétérodiégétique s'exprime ponctuellement à la première personne (uniquement dans les notes) et affecte une familiarité bienveillante avec les personnages lorsqu'il corrige leurs erreurs et imprécisions. Il se situe clairement dans une position d'autorité mais emploie ce pouvoir d'une façon assez peu orthodoxe. Genette, tout en notant la décision de certains auteurs de faire entièrement l'économie de notes « par refus des allures pédantes », fait néanmoins l'apologie de « l'esthétique classicisante du discours » permise par le dispositif, qui évite d'alourdir ou de

³¹ Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p.334. Pour une analyse poussée des notes de bas de page chez Borges, on pourra se référer au chapitre 4 d'une excellente thèse de doctorat (Maloney, Edward J. « Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach ». Diss. Dir. Phelan, James. Ohio State University, 2005. p.97-126. <https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1125378621>. Consulté le 29/04/2017). L'auteur inclut une liste d'œuvres fictionnelles pourvues de notes de bas de page en annexe, qui semble assez extensive et comprend plusieurs romans de fantasy. Sur les notes de bas de page dans des modèles plus canoniques (*Tom Jones*, *Tristram Shandy* et *Finnegans Wake*), voir Benstock, Shari. « At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text ». *PMLA* 98:2 (March 1983). <<http://www.jstor.org/stable/462046>>. Consulté le 29/04/2017.

³² Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p.342.

perdre le propos avec des digressions.³³ Culturellement, la mise en page créée par l'utilisation des notes de bas de page, associée au travail universitaire, véhicule au lecteur une impression de clarté, de sérieux et d'ordre.³⁴

Or, une grande partie des notes chez Clarke laisse la part belle aux anecdotes et aux légendes, véhiculant tout un savoir oral qui semble faire concurrence au texte écrit :³⁵ nombres d'entre elles se poursuivent sur plusieurs pages consécutives et obligent le lecteur soit à un va-et-vient inconfortable, soit à une lecture en deux temps, avec le risque d'avoir perdu le fil du récit principal après la brève plongée dans un conte de fées miniature. L'esthétique nous semble moins « classicisante » que romantique, comme si les notes, animées par l'esprit du récit oral, cherchaient à envahir l'espace de la page. L'effet est particulièrement saisissant pour la note 4 du chapitre 24, qui commence modestement page 304 puis colonise presque l'intégralité des pages 305 à 309, ne laissant à chaque fois que quelques lignes au récit principal. La note vient compléter une histoire laissée littéralement en suspens par Mr Norrell et l'éditeur ne place pas l'appel après l'aposiopèse mais plus bas sur la page, lorsque les personnages partent prendre le thé : « The story of the Master of Nottingham's daughter (to which Mr Norrell never returned) is worth recounting and so I set it down here ».³⁶ Notons que Norrell s'interrompt non parce qu'il trouve que l'histoire ne vaut pas la peine d'être racontée mais parce qu'une question de Strange le place face à des mensonges antérieurs (pour censurer la magie considérée comme non-respectable) – l'éditeur, comme Strange, élude poliment la raison réelle. Le décalage entre le récit interrompu et l'appel de note, ainsi que le texte principal et le pied de page, semble donc envahi par les silences/mensonges du maître magicien qui contrôle l'accès au savoir – dans les quelques lignes de narration en haut de la page 307, Strange annonce à Arabella : « there are gaps among the books in his library ». Tout se passe comme si le récit oral, qui traite d'un type de magie non-respectable (un anneau enchanté), venait justement se glisser dans ces interstices

³³ *Ibid.*, p.329.

³⁴ Pourtant, la note se définit dans un rapport de tension vis-à-vis du texte : « Such diametrically opposed claims, making notations cooperative with the text but not intrinsic to it and insisting that comments be both inner- and outer-directed, frequently result in a critical appendage that bears an uneasy relation to its parent. There is often a discernible shift in the critical stance of notations, sometimes apparent in a change from third-person to first-person locution or in a breakdown of the carefully controlled textual voice, which in the notes becomes self-conscious, argumentative, defensive, even quarrelsome, or perhaps playful, ingenuous, or ironic. Such changes are not merely stylistic; they reflect, I think, genuine ambivalence - toward the text, toward the speaker in the text, and toward the audience » (Benstock, *op.cit.*, p.204).

³⁵ Sur ce point, voir Rabau, Sophie. *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2000.

³⁶ Clarke, *Jonathan Strange and Mr Norrell*, *op.cit.*, p.304.

et perturber l'ordre narratif. L'hypothèse est d'autant plus probable si l'on s'intéresse à la conclusion du conte, à laquelle le narrateur ajoute un dernier paragraphe :

There is another version of this story which contains no magic ring, no eternally-burning wood, no phoenix – no miracles, in fact. According to this version Margaret Ford and the Master of Nottingham's daughter (whose name was Donata Torel) were not enemies at all, but the leaders of a fellowship of female magicians that flourished in Nottinghamshire in the twelfth century. Hugh Torel, the Master of Nottingham, opposed the fellowship and took great pains to destroy it (though his own daughter was a member). He very nearly succeeded, until the women left their homes and fathers and husbands and went to live in the woods under the protection of Thomas Godbless, a much greater magician than Hugh Torel. This less colorful version of the story has never been as popular as the other but it is this version which Jonathan Strange said was the true one and which he included in *The History and Practice of English Magic*.³⁷

Cette note illustre parfaitement le rapprochement que propose Hoeim entre les récits sans queue ni tête de Lady Pole et les légendes racontées dans les notes : en parallèle de l'histoire officielle s'écrit un récit de résistance féminine dénigrée, passée sous silence. Contrairement à ce qu'affirme le narrateur, la deuxième histoire comprend bien un miracle : deux femmes de pouvoir ont des noms (Donata Torel n'a pas de nom propre dans la première version) et sont alliées. Malgré la logorrhée que le lecteur observe dans la mise en page, cette note est surtout intéressante par ce qu'elle ne dit pas : la subversion est ici dans la litote (« this less colorful version of the story has never been as popular as the other »), qui laisse entendre que cet écart de popularité est en fait dû à la censure patriarcale. Indépendamment de tout anneau magique, l'idée d'une société de magiciennes est l'incarnation même de ce que Norrell, avec son étroitesse d'esprit habituelle, ne trouve pas respectable mais on peut s'interroger sur la présentation de Strange comme le sauveur qui préserve la deuxième version dans son ouvrage historique et lui accorde le sacre de la vérité. Nous évoquions déjà dans le chapitre 3 comment la note de bas de page qui semble critiquer son étourderie contribue en fait à rendre le protagoniste plus sympathique aux yeux du lecteur : le narrateur, malgré sa position détachée, n'est pas neutre dans le schisme qui oppose le maître et l'élève. Pourtant, les deux sont responsables des destins de Lady Pole et Arabella, même si Strange est coupable d'aveuglement là où Norrell agit délibérément à l'encontre des jeunes femmes.³⁸ L'autorité prend bien des visages et le narrateur/éditeur en fait partie.

³⁷ *Ibid.*, p.309.

³⁸ Les seuls magiciens réellement capables de voir la « vérité » de la seconde version sont, à notre sens, Segundus et Honeyfoot : le premier « voit » les sortilèges qui réduisent Stephen et Lady Pole au silence et le deuxième, féru de folklore, entend les échos dans les récits que celle-ci raconte contre son gré. Comme nous avons vu dans le chapitre précédent, la vraie magie ne se situe pas dans les actes héroïques mais dans la sensibilité au monde sensoriel et extra-sensoriel.

Certains critiques affirment que la voix du narrateur/éditeur peut être assimilée à celle de Clarke ; nous penchons plutôt vers un personnage à part entière, probablement masculin.³⁹ Il semble en revanche presque impossible de séparer Pratchett de son narrateur dans *Les Annales du Disque-monde*, tant celui-ci semble pris dans le plaisir de la narration (avec force digressions) et de l'humour qui lui est propre. Malgré les nombreux exemples intéressants de la série, nous préférons limiter nos analyses à deux notes particulièrement élaborées, qui révèlent les mécanismes de l'humour absurde et de la satire. Dans *Men At Arms*, les policiers expliquent aux nouvelles recrues pourquoi l'un de leurs prisonniers, Here'n'now, est le pire voleur d'Ankh-Morpork en racontant qu'il avait prévu de voler le feu aux dieux :

'And I said "but we've got it, Here'n'now, we've had it for thousands of years,"' said Carrot.
'And he said, "that's right, so it has antique value".'* [...]

*Fingers-Mazda, the first thief in the world, stole fire from the gods. But he was unable to fence it. It was too hot.†

†He got really burned on that deal.⁴⁰

Comme la plupart des plaisanteries de Pratchett, cette double note enchâssée allie une extrême sophistication à une extrême bêtise et illustre parfaitement l'une des analyses d'Huizinga : « In all the wild imaginings of mythology a fanciful spirit is playing on the borderline between jest and earnest ». ⁴¹ L'appel de note provoque un changement complet d'échelle temporelle : de l'anecdote rapportée au discours direct, dans un style très oralisé (et portant sur un personnage dont le surnom fait référence au temps et à l'espace présent), on passe à un mythe vieux de plusieurs milliers d'années et d'une importance symbolique capitale. Prométhée, le titan qui transgresse la loi de Zeus, est ici fusionné avec Ahura Mazda, dieu de lumière, esprit suprême et divinité principale du mazdéisme :⁴² le syncrétisme de l'alliance est caractéristique de l'esprit des *Annales du Disque-monde* et on note que c'est le héros du monde occidental qui est effacé du nouveau mythe, pas la divinité du Moyen-Orient. Cependant, le nom de celui-ci est déformé dans un calembour qui joue sur une métonymie très basique (puisque le talent d'un voleur dépend de l'agilité de ses doigts) : en dehors de ce mauvais jeu de mot, la première phrase de la note prend un rythme plutôt solennel avec le rythme ternaire. Dans les phrases suivantes,

³⁹ En effet, *The Ladies of Grace Adieu and Other Stories* a une introduction du professeur James Sutherland de l'université d'Aberdeen datée de 2006. Il s'agit là d'un vrai universitaire, décédé en 1996 et spécialiste de littérature britannique du XVIII^e siècle ; Clarke le transforme en directeur des études *sidhe* et lui fait dire qu'il présente les contes collectés dans le recueil comme des sources primaires pour remédier à la désinformation courante à propos de Faërie (Clarke, *The Ladies of Grace Adieu and Other Stories*, *op.cit.*, p.1-3).

⁴⁰ Pratchett, *Men At Arms*, *op.cit.*, p.51 ; italiques originales.

⁴¹ Huizinga, *op.cit.*, p.5.

⁴² Le mazdéisme est une religion iranienne ancienne plus connue aujourd'hui sous sa forme réformée et monothéiste, le zoroastrisme.

toutes très courtes, la plaisanterie joue également sur un seul mot, à chaque fois tiré de l'argot utilisé pour la revente des objets volés : « fence », « hot », « burned ». Comme souvent, Pratchett vient raviver une métaphore morte en concrétisant son sens littéral et ici, il persiste et signe avec une deuxième note enchâssée. Le deuxième appel et le passage à la ligne produit typographiquement un effet de pause : on imagine sans peine Pratchett en humoriste maladroit, dont la plaisanterie est reçue dans un silence assourdissant, et qui redouble d'efforts. Ainsi martelé, le jeu de mots devient à la fois moins drôle et plus drôle et la théorie de Bergson ne permet pas d'expliquer pourquoi, exactement, le lecteur rit :⁴³ en effet, le sentiment de supériorité ressenti en décodant les allusions mythologiques semble insignifiant à côté du plaisir de l'auteur communiqué par l'écriture, qui est tellement enfantin,⁴⁴ tellement superflu, qu'il semble presque transgressif dans sa pureté. Chez Pratchett, les enfants, les idiots et les fous triomphent systématiquement contre l'adversité et loi divine.

La deuxième note qui nous intéresse invoque une rébellion plus spécifique contre l'autorité. Dans *Hogfather*, Lord Downey, le chef de la Guilde des Assassins reçoit un client dans son bureau et estime donc nécessaire de lui proposer à boire :

His hand hovered over the Guild's ancient and valuable tantalus, with its labelled decanters of Mur, Nig, Trop and Yksihw.* [...]

*It's a sad and terrible thing that high-born folk really have thought that the servants would be totally fooled if spirits were put into decanters that were cunningly labelled backwards. And also throughout history the more politically conscious butler has taken it on trust, and with rather more justification, that his employers will not notice if the whisky is topped up with eniru.⁴⁵

Le style d'humour, très anglais et pince-sans-rire, est bien dans l'esprit de P.G. Wodehouse et complètement différent de l'exemple précédent. Dans le texte principal, le snobisme des classes supérieures est souligné par l'emploi de l'allusion obscure au mythe de Tantale (ainsi que les deux adjectifs et la proposition complétive qui qualifient « tantalus ») pour être mieux dégonflé par la transition avec la note de bas de page, qui implique littéralement un trajet vers le bas (pour les yeux du lecteur) et, métaphoriquement, une plongée dans le monde des domestiques, traditionnellement situé dans des niveaux inférieurs de la maison (*upstairs/downstairs*). Le ton solennel (« it's a sad and terrible thing »), exagéré de la note apparaît comme une parodie de l'élocution des maîtres, dont les domestiques, en retournant l'astuce déployé contre eux, déplorent à leur tour la naïveté et le manque littéral de goût. L'inversion de la relation de

⁴³ Bergson, Henri. *Le rire : Essai sur la signification du comique*. PUF, 2007.

⁴⁴ Cet exemple correspond donc mieux au principe de plaisir de Freud (voir Butler, « Theories of Humor », *op.cit.*, p.76-80).

⁴⁵ Pratchett, Terry. *Hogfather*. London: Corgi Books, 2006. p.25.

pouvoir est répétée dans les étiquettes écrites en miroir, perturbant ainsi tout le référentiel spatial. L'humour scatologique (qui relève donc du bas corporel) n'est que la manifestation la plus évidente du côté familier, démocratique qui ressort souvent dans l'humour de Pratchett : non seulement la note de bas de page sert à inclure le lecteur dans le tour que le majordome joue au maître mais le cœur de la plaisanterie repose sur un procédé d'une simplicité enfantine (l'écriture en miroir), que n'importe qui peut décoder. Dans le même temps, ce léger décalage⁴⁶ réenchante les noms d'alcool en les rendant étrangers et exotiques.

Chez Fforde, le détournement des notes de bas de page est systématisé avec une invention métaleptique, le NDBDP-phone (« footnoterphone », portable de notes de bas de page), qui permet aux personnages du Monde des Livres, par conséquent situés à un niveau hypodiégétique, de communiquer avec le monde diégétique de Thursday. Celle-ci croit d'abord devenir folle quand la voix de son avocat commis d'office résonne dans sa tête sans sommation :

I dashed off. There wasn't a receiver, of course, but I wasn't having Flakk tell the quacks I was hearing voices. I walked off briskly towards the LiteraTec office.³ I stopped and looked around. The corridor was empty.

'I can *hear* you,' I said, 'but where are you?'⁴

'Her name's Flakk. Works over at SpecOps PR.'⁵

'What is this? SpecOps *Blind Date*? *What's going on*?'⁶

'Case? What case? I haven't done anything!'

My voice rose with injured pride. For someone who had spent their life enforcing law and order, it seemed a grave injustice that I should be accused of something – especially something I knew nothing about.⁷ [...]

3. 'If you're busy, Miss Next, we can talk later.'

4. 'The name is Snell. Akrid Snell. Who was that disturbingly attractive woman in the tight pink sweater?'

5. 'Really? Is she married?'

6. 'Sorry. Should have said. I'm the defence attorney allocated to your case.'

7. 'Of course not! That's our defence strategy in a nutshell. You are *completely* innocent. If we can convince the examining magistrate we can probably get a postponement.'⁷

L'appareil de notes, au lieu de fournir des explications, est construit autour d'une information manquante qui intrigue le lecteur et exaspère Thursday : sa détresse, évidente dans les italiques et la ponctuation expressive, forme un contraste avec le côté enjoué de Snell, lequel, distrait par Cordelia Flakk, suit la tendance des notes de bas de page à la digression et en oublie de préciser

⁴⁶ Dans plusieurs mises en scène des romans du Disque-monde, un personnage doté d'un long bâton surmonté d'une astérique prononce les notes de bas de page en aparté.

⁴⁷ Fforde, *Lost in a Good Book*, *op.cit.*, p.23 ; italiques originales.

de quoi Thursday est injustement accusée. Indépendamment des possibilités comiques du procédé, on remarque à quel point il est facile de suivre la conversation en n'en lisant qu'un côté : le lecteur n'a absolument pas besoin de faire l'aller-retour entre les appels et les notes pour comprendre. Dans la série, il a l'habitude de jouer le rôle d'un détective textuel, saisissant les allusions littéraires au vol : à côté de cela, le jeu des questions-réponses est presque trop facile. Notons également la façon dont Thursday s'identifie à la loi et à l'ordre alors qu'elle est justement confrontée à un procédé surnaturel et/ou métaleptique, qui brise donc les frontières du monde réel et de l'illusion textuelle. Au cours de la série, le NDBDP-phone exploite les problèmes de différents modes de communication : des publicités et autres messages indésirables typique du courriel apparaissent dès *Lost in a Good Book* (et sont encore présents dans les tomes 5 à 7) et le principe des lignes de téléphones croisées est adapté dans *The Well of Lost Plots* lorsque Thursday intercepte des commérages de deux femmes russes à propos de la relation scandaleuse entre Anna Karenina et Vronsky chez Tolstoï.⁴⁸ Le mélange des moyens de communication reste néanmoins moins brillant que les quelques pages à la fin du roman où Thursday et Deane, pour échapper à Tweed et aux autres personnages qui veulent imposer la mise à jour UltraWord™, entrent dans les notes de bas de page. Il y a une inversion entre texte et paratexte, puisque la narration autodiégétique se déroule temporairement dans la note 23 (qui occupe la majorité de l'espace dans les pages 322 à 325) alors que les antagonistes exposent leurs plans dans la partie supérieure, subitement passée en narration hétérodiégétique et mise en gras. Le pied de page devient littéralement un espace de résistance clandestin d'où les héros luttent contre la standardisation de la fiction et les clichés génériques : Deane cache sa petite amie enceinte, qu'il ne peut se résoudre à trahir et abandonner (comme le veut le roman de Daphne Farquitt dont ils viennent tous les deux, *The Squire of High Potternews*) dans les notes de bas de page.

Le plus marquant dans ces différents exemples est peut-être que ces décalages de forme, de ton et de genre (poésie, presse, graffiti, conte...) que produit la juxtaposition de ces seuils avec le texte romanesque et qui participent à la subversion de différentes formes d'autorité semblent améliorer plutôt qu'entraver l'immersion du lecteur dans le monde fictionnel et dans

⁴⁸ « 9. 'Vera Tushkevitch ! Can you hear me?' / 'Yes, I'm here. No need to shout. You will deafen me, I am sure!' / 'I don't trust these strange footnoterphone devices. I'm sure I'll catch some nasty proletarian disease. Where did we last meet? At that party with the Schuetzburghs? The one they served apples Benedict?' (Forde, *The Well of Lost Plots*, *op.cit.*, p.71).

l'intrigue.⁴⁹ Tout se passe comme si les espaces blancs et changements typographiques qui marquent la frontière entre texte et paratexte permettaient au lecteur d'inscrire sa différence, son interprétation propre dans le cadre offert par l'auteur, voire de faire le choix de ne pas lire les épigraphes et les notes de bas de page. L'effet le plus important reste la mise en page, qui suggère un monde dépassant (littéralement) les frontières du texte,⁵⁰ auquel le lecteur obtient un accès privilégié : nous avons vu comment la note de bas de page, en particulier, construit un sentiment d'appartenance, de secret partagé aux dépens de figures de l'autorité textuelle. L'effet de l'épigraphe est moins défini et se prête davantage, à notre sens, au plaisir de la relecture, où de nouvelles strates d'interprétation (peut-être perçues inconsciemment) se révèlent. Malgré les quelques exemples néo-conservateurs, ces seuils nous semblent bel et bien néo-victoriens dans la façon dont ils construisent un dialogue autoréflexif et intertextuel qui, dans un esprit postmoderniste, fait le lien entre culture « haute » et culture populaire. Nous reviendrons d'ailleurs sur l'inclusion des textes publicitaires en en-têtes, qui n'est pas aussi ironique qu'elle le paraît. Dans la multiplicité des associations mentales que nous avons essayé d'expliquer dans ce sous-chapitre, on retrouve l'ambiguïté fondamentale du préfixe para-, exprimant à la fois la proximité et l'opposition, qui tisse un lien étymologique entre paratexte, paralittérature...et parodie.

II – Royaumes de la fanfiction : l'écriture démocratique

Fanfiction is the madwoman in mainstream culture's attic, but the attic won't contain it forever.

(Lev Grossman, *Fic: Why Fanfiction is Taking Over the World*)

Deux des auteures de notre corpus y ont leurs racines (Clare et Novik) et deux autres en ont écrit de façon ponctuelle (Kowal et Brennan) mais aucune des œuvres de notre corpus n'est

⁴⁹ Nous rejoignons ici les analyses de Jean-Marie Schaeffer sur la métalepse (« Métalepse et immersion fictionnelle ». Schaeffer, Jean-Marie et John Pier (dir.). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : Éditions de l'EHESS, 2005. p.323-334).

⁵⁰ On est loin de la description (au demeurant très poétique) qu'Antoine Compagnon donne du rôle des références infrapaginaires vis-à-vis du texte : « Telle une cité (plus urbaine que céleste : une personne morale), le texte est encerclé de toutes parts. Au pied du mur, un fossé redouble et souligne la frontière ; il est jalonné de bornes et de poteaux, de postes de police qui surveillent les accès : ce sont les références affichées, les notes de bas de page — *foot-notes* en anglais. À tout moment, elles appellent ce sur quoi le texte s'appuie, des béquilles ou des étais, des voussoirs : le texte est un pont suspendu au-dessus du vide qu'il a en horreur ; il craint la chute. Entre ses piles que sont l'épigraphe et la bibliographie, il s'arc-boute de toutes ses forces (Montaigne parlait du langage « boute-dehors », c'est-à-dire sans soutènement), grâce à une série de relais continus, un réseau de nœuds ou de joints qui le rendent étanches ; sans notes, il ferait eau : sa substance, sa propriété échapperait » (Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris : Éditions du Seuil, 1979. p.339). Le texte de fantasy, qui repose sur la suspension consentie de l'incrédulité, ne s'appuie pas sur ces paratextes : ils apparaissent plutôt comme des échelles de corde tendues vers d'autres aventures.

réellement une fanfiction, que ce soit sur un plan légal ou en ce qui concerne son format de diffusion. Les mises en parallèle proposées dans ce sous-chapitre peuvent être considérées comme des expériences de pensée pour remédier à des lacunes théoriques : comme expliqué dans la sous-partie qui suit, la dichotomie pastiche/parodie employée pour définir la relation à l'original dans le champ d'étude néo-victorien apparaît accessoire par rapport aux dynamiques du corpus. La fanfiction, dans son rapport ouvertement idolâtre et irrévérencieux au canon, révèle les hiérarchies à l'œuvre dans la littérature et la paralittérature et nous offre, par son nouveau vocabulaire, une façon radicalement différente de penser la création.

1) Par-delà la parodie et le pastiche

Both by definition (through the meaning of its prefix 'para') and structurally (through the inclusion within its own structure of the work it parodies), most parody worthy of the name is ambivalent towards its target. This ambivalence may entail not only a mixture of criticism and sympathy for the parodied text, but also the creative expansion of it into something new.⁵¹

L'étude de Margaret A. Rose sur la parodie de l'Antiquité à nos jours a permis de clarifier un certain nombre de conflits théoriques et terminologiques pour ce travail de thèse, en particulier le fait que Baudrillard, Jameson ou Hutcheon, bien que communément considérés comme des penseurs postmodernistes, sont plutôt « late-modern » (modernistes tardifs ?) dans la façon dont ils évacuent la dimension comique de la parodie pour n'en conserver que le côté métafictionnel. Dans notre corpus, *Les Annales du Disque-monde* constituent un excellent exemple de parodie postmoderniste dès lors qu'on adopte plutôt les définitions (assez proches) de Lodge, Eco ou Jencks.⁵² Après avoir été longtemps considérée comme une forme comique inférieure, la parodie tend à être placée au-dessus du pastiche, en particulier, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, par Jameson. Gutleben, qui prend ses distances avec la dimension axiomatique, utilise pastiche et parodie comme des pôles opposés de traitement du passé (imitatif contre transformatif) mais demande : « Can literary pastiche be anything else but conservative ? ».⁵³ Les oppositions nous aident à penser et il est très difficile de ne pas leur associer des valeurs : la problématique générale de notre thèse repose d'ailleurs sur une hiérarchie établie entre une représentation néo-victorienne (positive) et néo-conservatrice (négative) du passé, même si nous avons fait de notre mieux pour la nuancer et l'inverser. Notre corpus paralittéraire, donc lui-même jugé comme inférieur par toute une partie du monde littéraire, semble idéalement situé pour dialoguer avec les conceptions de la parodie et du

⁵¹ Rose, *op.cit.*, p.51

⁵² Rose les résume ainsi : « Parody = meta-fictional/intertextual + comic/humorous » (*Ibid.*, p.283).

⁵³ Gutleben, *Nostalgic Postmodernism*, *op.cit.*, p.85.

pastiche, mais ce n'est pas ce que nous allons faire dans ce sous-chapitre. D'un point de vue pratique, la variété et la variation des définitions prêtent tout simplement trop à confusion. Perschon écarte ainsi le terme de pastiche au profit de « bricolage » pour définir le steampunk parce qu'un certain nombre de ses auteurs combinent des éléments de différentes traditions au lieu d'imiter un écrivain ou une histoire en particulier, alors que plusieurs définitions du pastiche, dont celle de *l'Oxford English Dictionary*, indiquent justement le mélange des influences.⁵⁴ Pour Leif Ludwig Albertsen, le pastiche est une reproduction de la forme et du contenu d'une œuvre là où la parodie reproduit la forme en changeant le contenu, mais *Tristram Shandy* de Sterne est un exemple de parodie qui change, par son imitation, à la fois la forme et le contenu de la cible parodiée.⁵⁵ L'effet d'incongruité comique qui ressort du double-codage et qui peut être utilisé pour distinguer la parodie du pastiche, n'est ni nécessaire (en particulier pour Hutcheon), ni suffisant : la parodie peut très bien ne pas être humoristique ni même critique alors que le pastiche peut être joué dans sa mimétique.⁵⁶ Si nous voulons établir une distinction claire entre le pôle imitatif et le pôle transformatif, il semble encore plus simple de faire complètement l'économie de « parodie » et « pastiche ».

Par ailleurs, aussi riches et complexes que soient ces termes, ils ne nous semblent pas vraiment mettre en lumière ce qui constitue l'intérêt des œuvres de notre corpus. Les séries de Fforde, Pratchett et Hodder soumettent leurs hypotextes respectifs⁵⁷ à un traitement métafictionnel/intertextuel et humoristique : elles sont donc des parodies dans le sens postmoderniste. Mais « l'expansion créative en quelque chose de nouveau »⁵⁸ évoquée par Rose semble bien modeste au regard de la création de mondes que mettent en scène les auteurs, la plongée littérale dans les œuvres canoniques (Fforde), le fourmillement d'allusions et de clins d'œil qui construisent la communauté de lecteurs (Pratchett) et les dédoublements de figures historiques et littéraires (Hodder). Les romans de Swanwick sont une réponse à la *Big Commercial Fantasy* mais la transformation est si extrême que « l'original » est à peine reconnaissable, et insignifiant au regard de l'esthétique éclectique, baroque, chaotique du produit fini. Comment qualifier le travail d'imitation et/ou de transformation de Beckett et

⁵⁴ « [T]he word 'pastiche' is described as deriving from the Italian pasticcio and where the latter is defined as meaning a 'medley of various ingredients ; a hotchpotch, farrago, jumble' » (Rose, *op.cit.*, p.73).

⁵⁵ *Ibid.*, p.43.

⁵⁶ Gutleben, *Nostalgic Postmodernism*, *op.cit.*, p.26-27.

⁵⁷ Ces hypotextes sont constitués d'une foule d'œuvres différentes (canoniques et paralittéraires) chez Fforde, des clichés de différents genres de l'imaginaire (*l'heroic fantasy*, *l'epic fantasy*, le conte de fées) chez Pratchett et des poèmes et essais écrits par les personnages de Hodder.

⁵⁸ « [T]he creative expansion of it into something new » (Rose, *op.cit.*, p.51).

Brennan, qui reproduisent un cadre de régence anglaise que le lecteur reconnaît instinctivement (par les vêtements, les mœurs sociales, la culture) mais le déboussolent radicalement en changeant les toponymes, la géographie et/ou les lois de l'univers ? Que faire de Grahame-Smith, qui reproduit mot à mot des passages entiers d'Austen (s'approchant davantage du plagiat que du pastiche) mais bouleverse son petit morceau d'ivoire en y ajoutant la violence d'une invasion de zombie et de rôles genrés inversés ?

Plutôt que de nous perdre dans le relativisme des définitions, nous proposons d'introduire une nouvelle forme de réécriture, radicalement contemporaine : la fanfiction.

2) Cassiegate et le culte de la référence

Depuis que la fanfiction a été révélée au grand public, on trouve fréquemment des articles où l'auteur « découvre » que des œuvres classiques ne sont, au fond, que des fanfictions : par exemple, *L'Énéide*, *La Divine Comédie*, *Le Morte d'Arthur*, *Hamlet* et *Wide Sargasso Sea*.⁵⁹ Il est vrai que la fanfiction réactive, à sa façon, une conception collective, collaborative et protéenne de la fiction : chaque conteur laisse sa trace dans la matière qu'il transmet. Mais c'est précisément parce que les quatre premières œuvres citées ont été écrites bien avant l'invention des droits d'auteur et de la propriété intellectuelle moderne⁶⁰ qu'il est absurde de les considérer comme des fanfictions. *Wide Sargasso Sea* est un cas plus intéressant : bien que la question légale soit éludée par l'appartenance de *Jane Eyre* au domaine public, le roman correspond à la bonne période historique. D'ailleurs, Lev Grossman ouvre son avant-propos à *Fic: Why Fanfiction is Taking Over the World* (ouvrage d'Anne Jamison sur lequel nous nous appuyons en priorité dans ce sous-chapitre) en citant trois éléments marquant de 1966 : la publication du roman de Rhys, la première de *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* de Stoppard et la diffusion du premier épisode de *Star Trek*, série qui causera la création des premières fanfictions dans ses fanzines.⁶¹

Le fait de prendre un personnage secondaire et/ou antagoniste d'une œuvre canonique pour inventer sa *backstory* est un mécanisme habituel en fanfiction, où c'est justement l'intérêt

⁵⁹ Grady, Constance. « Hamlet, The Divine Comedy, and 3 other pieces of classic literature that are also fan fiction ». *Vox*. 5 April 2016. <<https://www.vox.com/2016/4/5/11363816/five-literature-fanfiction>>. Consulté le 02/05/2017.

⁶⁰ Nous nous référons à la convention de Berne de 1886, qui définit les termes légaux essentiels du *copyright* utilisés aujourd'hui et établit notamment les droits par défaut de chaque créateur à son œuvre (il n'est pas nécessaire de déposer un brevet, comme pour une invention), ainsi que les modalités internationales.

⁶¹ Grossman, Lev. « Foreword ». Jamison, Anne. *Fic: Why Fanfiction is Taking Over the World*. Dallas: BenBella Books, 2013. loc.215-220. La fanzine, comme l'indique son nom, est un magazine réalisé par des fans.

pour les personnages qui va motiver l'écriture : dans la longue et prestigieuse préhistoire de la fanfiction retracée par Jamison, on trouve ainsi les échanges épistolaires d'une fan de *Clarissa* avec Richardson, frustrée que l'héroïne n'arrive pas à réformer Lovelace, qui finit par réécrire l'histoire pour qu'elle ait un *happy end*.⁶² William Makepeace Thackeray, qui considère la conclusion romantique de *Invahoe* de Walter Scott comme inadmissible, se venge dans *Rowena and Rebecca : A Romance Upon Romance* (1850). On connaît la fascination des fans de Sherlock Holmes pour le grand détective (démontrée notamment par le port de brassards noirs après sa mort dans *The Final Problem*) et l'exaspération de Doyle vis-à-vis de sa création, qui se traduit notamment par une approche très cavalière de sa propriété intellectuelle. La parodie « The Two Collaborators » (1893) signée par J.M. Barrie⁶³ peut aussi être lue comme un exemple presque sérieux du « Grand Jeu » des Holmésiens, qui consiste à croire que les aventures du détective sont bien écrites par Watson (dont Doyle n'est que l'agent littéraire) et va très loin dans l'herméneutique de ce qu'ils considèrent comme des textes sacrés.⁶⁴

Autant que nous puissions en juger, une « vraie » fanfiction⁶⁵ date d'après 1966, a été publiée (au moins dans un premier temps) dans un format de diffusion élaboré par les fans (fanzines puis archivage en ligne) et porte sur une œuvre dont les droits d'auteurs sont encore valables et qui peut même être encore en cours de diffusion.⁶⁶ S'il peut être intéressant de

⁶² « Ultimately, Belfour—the *Clarissa* fandom identity of one Lady Bradshaigh—settled for the same remedy that so many *Fic* contributors did: she rewrote the damn novel so she liked it better » (Jamison, *op.cit.*, loc.807-809). Jamison décrit également une oeuvre à présent canonique comme une fanfiction de *Pamela – Justine* du Marquis de Sade : « As an erotic fic writer on a roll can tend to do, @The-DivineMarquis let his fic (Justine/Everyone, NC-17, NSFW, warning for every single thing you can imagine and then some) go on for hundreds of thousands of words » (*Ibid.*, loc.819-821).

⁶³ Lui-même et Doyle y dérangent Holmes et Watson pendant leur petit-déjeuner pour savoir pourquoi personne ne vient assister à leur pièce de théâtre. Envoyé sur les roses, Doyle se venge en tuant sa création, qui le condamne à se déplacer en bus. La nouvelle a tellement plu à Doyle qu'il l'a incluse dans son autobiographie.

⁶⁴ On trouve notamment, dans le discours d'un certain Rex Stout aux Baker Street Irregulars, un des premiers exemples de « gender-swapping » : tout une théorie démontrant que Watson est en réalité une femme (Jamison, *op.cit.*, loc.1004-1024). Pour voir la continuité du Grand Jeu jusqu'aux *slash fictions* contemporaines sur la série *Sherlock*, on se référera à *Ibid.*, loc.945-1482. Par ailleurs, l'introduction de Jamison (*Ibid.*, loc.281-545) tourne autour de la découverte d'une fanfiction holmésienne si métafictionnelle qu'elle sort de la fiction : il nous est impossible de détailler le processus ici mais cette création prouve, de façon éclatante, que la fanfiction est une forme postmoderniste.

⁶⁵ Le premier emploi du terme, sous la forme « fan fiction », remonte aux *pulps* SF de la fin des années 1930 et désigne de façon dépréciative des œuvres considérées comme amateurs, par opposition à « pro fiction ». Dans la *Fancylopedia* de 1944, le terme est défini comme une œuvre de fiction mettant en scène des fans : une sous-catégorie aujourd'hui désignée comme « faanfiction ».

⁶⁶ Le rythme s'est considérablement accéléré de nos jours, où les premières fanfictions et les premiers *ships* (couples défendus par les fans, souvent non-canoniques, terme dérivé de « relationship ») peuvent apparaître dès l'épisode pilote d'une nouvelle série. En revanche, les premières fanfictions de *Star Trek* sont apparues au moment où la série a été annulée pour la première fois, pour remédier justement à l'absence de l'original.

prendre des libertés avec cette définition pour déstabiliser des œuvres du canon,⁶⁷ une partie de la subversion intrinsèque à la fanfiction repose sur son rapport ambigu à la légalité, que les auteurs eux-mêmes jugent d'ailleurs souvent beaucoup plus risqué qu'il ne l'est en réalité. De sa brève mais prolifique histoire, nous retenons trois dates pivots : 1967 (création des fanzines *Spockanalia* et *T-Negative*), 1998 (création du site d'archivage automatique FanFiction.net par Xing Li) et 2012 (publication chez Vintage Books du roman érotique *Fifty Shades of Grey* d'E.L. James, version hâtivement éditée de la fanfiction *Twilight* « Master of the Universe », originellement publiée par James sous le pseudonyme Snowqueens Icedragon). C'est entre les deux dernières que se situe l'événement connu sur Internet sous le surnom « Cassigate ».

Comme toute sous-culture, celle des fans obéit à une certaine hiérarchie et Judith Rumelt alias Cassandra Clare alias « Cassie Claire » était une BNF (Big Name Fan) du *fandom* Harry Potter, avec tous les privilèges et les critiques attenantes à ce statut. Sa « trilogie Draco », composée de « Draco Dormiens », « Draco Sinister » et « Draco Veritas », publiée entre 2000 et 2006 sur FanFiction.net puis FictionAlley.org, reste une des fanfictions les plus connues et les plus populaires : peu expérimentale en matière de genre et sexualité,⁶⁸ elle installe en revanche un certain nombre d'éléments aujourd'hui considérés comme des lieux communs par la communauté, comme « Draco in Leather Pants »,⁶⁹ exemple-type du traitement *fanon*⁷⁰ de Draco Malfoy.⁷¹ En 2001, Cassie Claire est accusée de plagiat du roman de fantasy *The Hidden Land* (1986) de Pamela Dean (dans la structure et le concept d'une scène, ainsi que dans des passages entiers) par un membre de la communauté, « Avocado ». Suite à son bannissement, Cla(i)re transfère ses fanfictions vers FictionAlley.org, qui en est alors à ses débuts. Il ne nous appartient pas de juger Cla(i)re,⁷² et les raisons et retombées du scandale dépassent largement

⁶⁷ Dans notre corpus, on peut ainsi considérer respectivement *Morlock Night* et *The Difference Engine* comme des fanfictions de *The Time Machine* et *Sybil*.

⁶⁸ La fanfiction était classée dans les catégories « action/adventure », « mystery » et « het romance », sans avertissement d'âge, donc très loin de l'imaginaire débridé de la *slash fiction* (dans le monde des fanfictions, l'unique baiser échangé par Harry et Draco est presque banal).

⁶⁹ « A form of Misaimed Fandom, when a fandom takes a controversial or downright villainous character and downplays his/her flaws, often turning him/her into an object of desire and/or a victim in the process. This can cause conflicts if the writers are not willing to retool the character to fit this demand. In fanfiction, they are frequently the love object of the local Mary Sue, who uses the power of love to redeem the character. "I can fix him" is a commonly expressed sentiment among fans of Dracos in Leather Pants » (« Draco in Leather Pants », *TV Tropes*. <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DracoInLeatherPants>>. Consulté le 24/05/2017).

⁷⁰ *Fanon* : ce mot-valise rassemble les concepts utilisés au sein d'une communauté de fans, qui tendent à s'éloigner de plus en plus du canon (soit toutes les choses établies dans l'œuvre original) et en même temps à devenir eux-mêmes canoniques au sein de la communauté.

⁷¹ Sur ce point, voir le chapitre 3 de Tosenberger, Catherine. « Potterotics: Harry Potter Fanfiction on the Internet ». Diss. Dir. Kidd, Kenneth. University of Florida, 2007. p.86-112.

⁷² Néanmoins, Avocado, dont la démonstration de plagiat est détaillée et bien argumentée, a archivé de longs extraits de ses échanges avec Claire, avec d'autres membres du site et avec Pamela Dean elle-même : la lecture

le plan légal pour entrer dans la sociologie. Nous cherchons simplement à contextualiser un versant un peu différent de l'accusation de plagiat, une forme de pastiche qui révèle bien le statut ambigu d'un *fandom* en tant que communauté interprétative :

Incidentally, about homage: Claire's incompletely attributed Dean quotation was not an isolated incident. Cassandra Claire openly and frequently incorporated passages of dialogues—and sometimes ideas and rough outlines of scenes—from popular sources such as *Buffy*, *Black Adder*, and *Stargate*—often without attribution. She mentioned that she did so in her author's notes, inviting readers to play “find the quotation.” Other fandom writers did the same thing; it was a fandom game, at least in some circles. Nonetheless, other readers—perhaps less plugged-in, less active participants in the community, or at least in that part of it—were shocked to hear of this practice [...]. Others (who did know, who had recognized, who liked the game and participated) felt it was impossible that anyone could *not* know. The game was a nod to a common pop culture language—but of course, not everyone speaks the same language, ever.⁷³

Peyron consacre une partie de son étude sociologique sur la sous-culture des geeks au « culte de la référence » qui construit le sentiment d'appartenance.⁷⁴ Ce jeu de citations y correspond parfaitement et reprend la dynamique des épigraphes et des notes de bas de page vue dans le sous-chapitre précédent à l'échelle du groupe et dans le champ de la culture populaire. Par contraste, toutes les allusions et citations littéraires de la trilogie *The Infernal Devices* sont clairement attribuées et explicitées, soit par les dialogues, soit par la narration :

Will cared for her, she was sure of it. Yes, he had been rude to her almost since he had met her, but then, that happened in novels all the time. Look how rude Darcy had been to Elizabeth Bennet before he'd proposed, and really, quite rude during as well. And Heathcliff was never anything but rude to Cathy. Though she had to admit that in *Tale of Two Cities*, both Sidney Carton and Charles Darnay have been very kind to Lucie Manette. *And yet I had the weakness, and have still the weakness, to wish you to know with what a sudden mastery you kindled me, heap of ashes that I am, into fire...*

[...] It was evident. The Shadowhunters were going to send her away.

And why shouldn't they? The Institute was for Nephilim, not Downworlders.⁷⁵

Bovarysme inversé : comme il sera plus tard révélé, Tessa a raison d'interpréter l'attitude de Will comme une marque d'amour torturé et l'équivalence créée entre les modèles littéraires et la réalité est sans ironie aucune. Le style de Clare cherche à donner l'illusion qu'on peut entendre la voix de la focalisatrice (notons l'apostrophe « look », qui semble s'adresser au lecteur et la forme oralisée de la troisième phrase, qui commence par « And ») mais la connivence avec les personnages canoniques est entravée par la narration : le nom de famille

des documents laisse peu de doutes sur le bien-fondé de l'accusation et la mauvaise foi de Claire (Avocado. « The Cassandra Clare Plagiarism Debacle – Intro through Part IV ». *Wayback Machine*. 08 April 2008. <https://web.archive.org/web/20140802045351/http://www.journalfen.net/community/bad_penny/8985.html>. Consulté le 03/05/2017).

⁷³ Jamison, *op.cit.*, loc.4435-4443.

⁷⁴ Peyron, David. *Culture Geek*. Limoges : Fyp, 2013. p.125-150.

⁷⁵ Clare, *Clockwork Angel*, *op.cit.*, loc.5830-5835.

d'Elizabeth, tout comme la précision « in *A Tale of Two Cities* » seraient superflus dans un véritable monologue intérieur. Or, la référence complète, qui permet de n'exclure aucun lecteur, est aussi une façon pour Clare d'afficher le côté respectable, canonique de ses sources.⁷⁶

On pourrait dire, cyniquement, que Clare a trouvé la solution pour faire de la fanfiction sous couvert de littérature : prendre des œuvres passées dans le domaine public comme modèle et bien citer ses sources. Mais elle n'est pas la première auteure de YA à trouver cette parade : *Twilight* de Stephenie Meyer s'est inspirée de grands couples romantiques pour donner de l'ampleur à l'histoire de ses héros, en particulier Lizzie et Darcy dans le premier tome et Heathcliff et Cathy dans le troisième – ce qui a donné à certains éditeurs l'idée de profiter du succès de la série pour promouvoir ces classiques, réédités avec des couvertures imitant le style visuel de celles de Meyer (*Wuthering Heights* a même droit à un tampon « Bella & Edward's favourite book »⁷⁷). *Fifty Shades of Grey* de James reproduit le procédé en utilisant *Tess of the d'Urbervilles* de Thomas Hardy comme moyen de communication entre son couple principal...pour embellir le fait que le véritable hypotexte du roman est *Twilight*.⁷⁸ Ce travail de réécriture est-il postmoderniste ou commercial ? Un peu des deux : « *The Midnight Heir* », nouvelle publiée dans la série *The Bane Chronicles* en avant-goût de la trilogie *The Last Hours* (qui se focalisera sur la génération des enfants, cousins et neveux des héros de *The Infernal Devices*), se calque clairement sur le modèle de Pip et Estella de *Great Expectations* pour la relation entre James Herondale et Grace Blackthorn. Après avoir exploité le triangle amoureux de *A Tale of Two Cities* pour Tessa, Will et Jem, l'effet n'est pas très subtil mais on peut aussi lire la façon rhizomique dont Clare construit son univers⁷⁹ comme un héritage de la sérialisation, domaine dans lequel Dickens était passé maître.

⁷⁶ Les italiques, employées pour distinguer la citation de Dickens du texte de Clare mais aussi pour distinguer la bribe de monologue intérieur de Tessa de la narration ordinaire, peuvent éventuellement être lus comme l'expression d'un désir ambivalent de mettre le canon sur un piédestal mais aussi de positionner *Clockwork Angel* sur un pied d'égalité avec ledit canon.

⁷⁷ [Voir Annexe 14].

⁷⁸ Nous reprenons ici certaines des conclusions que nous avons tirées sur le traitement des épigraphes et hypotextes chez Meyer et James dans un article non-universitaire (Duvezin-Caubet, Caroline. « Vampirisme littéraire : avec *Twilight*, la YAL plonge ses crocs dans les classiques ». *Gazettarium*. 13 mai 2014. <<https://gazettarium.wordpress.com/2014/05/13/vampirisme-litteraire-avec-twilight-la-young-adult-literature-plonge-ses-crocs-dans-les-classiques/>>. Consulté le 03/05/2017).

⁷⁹ Hexalogie contemporaine (*The Mortal Instruments*, 2007-2014), trilogie *prequel* victorienne (*The Infernal Devices*, 2010-2013), nouvelle trilogie contemporaine située cinq ans après la première série (*The Dark Artifices*, depuis 2016) et trilogie *sequel* à la deuxième série dans un cadre édouardien (*The Last Hours*, prévue à partir de 2018), avec, en parallèle, la publication de *The Bane Chronicles* (2013-2014) qui réunit des nouvelles de différentes époques autour d'un personnage immortel et de *Tales of the Shadowhunter Academy* (2015), qui réunit des nouvelles autour de Simon, personnage secondaire de *The Mortal Instruments*.

Comparée au reste de notre corpus, la réécriture du canon que produit Clare n'a rien de remarquable. Sur le plan du style, on est loin de la finesse de Walton dans *Tooth and Claw* et alors que les notes historiques de Kowal reflètent une réflexion approfondie sur les rapports de pouvoir qui nourrit sa démarche postcoloniale, la description que Clare donne de ses recherches dans l'avant-propos semble naïve :

It was research by immersion [...]. I wanted my readers to feel that the past was accessible, so the characters of bygone time's pain and joy would seem real and true [...]. I immersed myself in books to write this series, and in this series two of the characters also find inspiration and comfort in books. Tessa and Will bond over Charles Dickens's *A Tale of Two Cities*, in which one of the heroes considers himself a soul doomed to wickedness. Will thinks he too is doomed to be corrupt and unloved; over the course of the books he learns how wrong he was. His best friend, James Carstairs, who is dying, believes that he is fated to die without love, like the poet Keats, whom his character is partially based on [...]. In Tessa they both find their salvation, because Tessa believes in hope—not just because she is stalwart and a heroine, but also because she has discovered hope in books.

Tessa is a bookworm: [...] [s]he reads voraciously, in the same way I did, books considered both high- and lowbrow, and she gains enjoyment from both kinds. She learns she has the power to shapeshift, reflecting our real-life ability to slip inside the skin of fictional characters when we read.

I wanted to write a heroine who was invested in books as much as I was and as I knew my readers were: a girl who learned that adventure was possible from books, that romance was potentially as wonderful as it was painful, that courage and kindness would carry her through, and that she could be marvelously transformed. I wanted every girl reading *The Infernal Devices* to feel that she could be the heroine of a novel—maybe even this one.⁸⁰

Notons que si la priorité accordée à l'authenticité des personnages est héritée de la fanfiction (et souvent une des grandes forces de cette forme), l'identification de Clare à son héroïne et l'idéalisation de celle-ci lui vaudrait, au sein de la communauté, des accusations de Mary Sue.⁸¹ On est tenté de critiquer les clichés employés ici (en particulier le recyclage de modèles romantiques pour glorifier le triangle amoureux, lieu commun de la YA) comme une appropriation néo-conservatrice de l'autorité canonique. Pourtant, véhiculer l'idée que les livres peuvent changer le monde et que les lectrices de YA peuvent devenir des héroïnes n'a rien de risible – il s'agit même d'une attitude militante. Il importe, sur un tel sujet, de réfléchir à nos *a priori* interiorisés en matière de bon et mauvais goût, qui sont inextricables des hiérarchies sociales, comme l'a montré Pierre Bourdieu dans *La Distinction. Critique sociale*

⁸⁰ Clare, *Clockwork Angel*, *op.cit.*, loc.53-75.

⁸¹ À l'origine, ce nom est utilisé pour désigner un personnage original, en général féminin, qui incarne une version idéalisée de l'auteure (belle, intelligente, surpuissante) et, insérée dans l'univers fictionnel réécrit par la fanfiction, devient le centre du monde. En revanche, désigner un personnage féminin en dehors de la fanfiction comme « Mary Sue » est souvent accompagné de misogynie intériorisée (À ce sujet, voir McGuire, Seanan. « I know a little girl and her name is Mary Mac: The Misuse of Mary Sue ». *LiveJournal*. 11 October 2011. <<http://seanan-mcguire.livejournal.com/396047.html>>. Consulté le 04/05/2017).

du jugement (1979). Son analyse porte surtout sur les classes sociales et Marianne Eloise, dans un excellent article de *The Learned Fangirl*, s'en inspire pour déconstruire la misogynie exprimée dans le mépris à l'égard des œuvres destinées à un public adolescent féminin telles que *Twilight*.⁸² Les œuvres commerciales destinées à un public masculin deviennent souvent, grâce à la nostalgie, des « œuvres culte » au sens où les définit Eco,⁸³ alors que l'intérêt pour *Twilight* reste un plaisir coupable, y compris dans la hiérarchie des *fandoms*.⁸⁴ Si le traitement auquel Clare soumet le canon semble étrange, à la fois trop respectueux et trop familier, n'est-ce pas simplement une affaire de culture dominante ?

3) Une archive à soi : engagement féministe et royaumes du possible

Fan interpretative practice differs from that fostered by the educational system and preferred by bourgeois culture not simply in its object choices or in the degree of its intensity, but often in the type of reading skills it employs, in the way fans approach texts [...]. Unimpressed by institutional authority and expertise, the fans assert their own right to form interpretations, to offer evaluations, and to construct cultural canons. Undaunted by traditional conceptions of literary and intellectual property, fans raid mass culture, claiming its materials for their own use, reworking them as the basis for their own cultural creations and social interactions. Fans seemingly blur the boundaries between fact and fiction, speaking of characters as if they had an existence apart from textual manifestations, entering into the realm of fiction as if it were a tangible place they can inhabit and explore.⁸⁵

Henry Jenkins, pionnier dans le champ d'étude des *fan studies*, tire le titre de son ouvrage séminal *Textual Poachers* (1992) de Michel De Certeau, lequel expose le principe du « braconnage culturel » dans *L'invention du quotidien*. L'idée d'une lecture marginale, rebelle est souvent formulée en termes marxistes dans les ouvrages critiques employés pour ce sous-chapitre : Lev Grossman parle de la fanfiction comme d'une façon de saisir les moyens de production,⁸⁶ et Myles Barker, l'un des étudiants de Jamison, contredit la conception de la

⁸² Eloise, Marianne. « How Do We Know *Twilight* Sucks? Looking at Taste Cultures, Gendered Viewing, and Arbitrary Ideas of Good and Bad Taste ». *The Learned Fangirl*. 14 October 2016. <http://thelearnedfangirl.com/2016/10/how-do-we-know-twilight-sucks-looking-at-taste-cultures-gendered-viewing-and-arbitrary-ideas-of-good-and-bad-taste/?utm_content=buffercdd79&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer>. Consulté le 04/05/2017.

⁸³ Eco, Umberto. « "Casablanca": Cult Movies and Intertextual Collage ». *SubStance* 14:2, Issue 47: *In Search of Eco's Rose* (1985). p.3-12.

⁸⁴ « Harry Potter operated more or less in keeping with tradition: fans creating works of homage and sometimes parody, but creating them primarily out of love. *Twilight* fic writers, on the other hand, could be ambivalent about their source. They might love it, but they might hate themselves a little for doing so. Or they might not even love it at all, but love the fiction writing community, bound by its characters and the actors who play them » (Jamison, *op.cit.*, loc.2928-2931). Les chapitres sur le *fandom Twilight* sont très éclairants (*Ibid.*, loc.3302-4865).

⁸⁵ Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge, 2013. p.18.

⁸⁶ Grossman, *op.cit.*, loc.224.

culture de masse de Theodor Adorno.⁸⁷ Or, cette lutte des classes est aussi et avant tout une question genrée : la majeure partie des auteurs et lecteurs de fanfictions sont des auteures et des lectrices, ce qui donne un angle particulier à l'appropriation de l'espace fictionnel et réel.

Avec le passage à l'ère de l'internet, les fanfictions sont devenues plus accessibles et diffusées, mais aussi soumises au bon vouloir des compagnies qui fournissent les lieux d'archivage virtuels, parfois saisies par les détenteurs des droits (communément appelés « The Powers That Be ») pour faire disparaître des œuvres de fans. Même FanFiction.net est connu pour ses purges inopinées d'histoire à contenu sexuel explicite et de RPF.⁸⁸ Comme l'explique Francesca Coppa dans son chapitre de *Fic*, la conférence technologique O'Reilly de 2004, en initiant les grandes compagnies aux principes du Web 2.0 et du contenu généré par les usagers, a mis la communauté aux abois. La création de Fanlib.com en 2007 confirma leurs peurs,⁸⁹ et lança une conversation sur LiveJournal autour de la possibilité de créer leur propre archive, qui accepterait n'importe quel contenu (correctement étiqueté), serait gérée gratuitement par les fans et pour les fans, et saisirait les moyens de production en acquérant ses propres serveurs informatiques. Le nom de l'organisation qui en résulta, « Organization for Transformative Works », est en lui-même un manifeste et une défense légale : ceux qui considèrent la fanfiction comme une infraction aux droits d'auteurs la rangent dans la catégorie « derivative works », alors que la catégorie « transformative works » (qui inclut les parodies) correspond à l'exception « fair use » dans la loi américaine de 1976. Naomi Novik (qui a des racines dans la fanfiction et y reste impliquée⁹⁰) faisait partie du premier comité exécutif de OTW et participa donc à l'établissement d'une équipe de conseil juridique, un journal académique dédié à la

⁸⁷ « Barker saw the women of the Twilight fandom as displacing the roles of the publisher, distributor, and author, devising their own systems, and thus giving the lie to Adorno's theory that mass culture leaves no room for imagination or reflection on the part of the audience » (Jamison, *op.cit.*, loc.3496-3498).

⁸⁸ Real Person Fiction : ce sous-genre, qui traite des personnes réelles (surtout des acteurs et chanteurs) comme des personnages de fiction et tend à être méprisé par le reste de la communauté des fans, a été révélé au grand public par le dernier grand succès de publication en date, *After* (2014) d'Anna Todd, basé sur le *boys band* One Direction et initialement publié sur le réseau communautaire Wattpad.

⁸⁹ « FanLib wasn't trying to help fans create and share fanworks. It was *packaging* fans for corporations » (Coppa, Francesca. « An Archive of Our Own ». Jamison, *op.cit.*, loc.5672-5674 ; italiques originales).

⁹⁰ « The *Temeraire* series didn't literally start as fanfic, but it launched out of it, if that makes sense [...]. What happened with *Temeraire* was, I got into Aubrey/Maturin fandom and started writing fic, then started writing AU stories, and the AUs started getting longer and longer and more elaborate, until one day I started noodling a dragon-riding AU that kept not working as fanfic; the characters weren't feeling like themselves and the relationship didn't match, and I didn't actually want to FIX it, I wanted to keep going with MY characters, and that's when I realized I was writing original fiction, so I scrapped it and started writing *Temeraire* » (« Naomi Novik Talks Fanfic-Inspired Fantasy and Ending *Temeraire* in her Reddit AMA ». *Tor.com*. 25 February 2016. <<http://www.tor.com/2016/02/25/naomi-novik-reddit-ama-highlights/>>. Consulté le 04/05/2017).

culture fan (*Transformative Works and Cultures*), un wiki de culture fan (Fanlore) et bien sûr la fameuse « Archive of Our Own » dite AO3 :

That name was chosen carefully, too, as an allusion to Virginia Woolf's famous essay, "A Room of One's Own" in which she notes that "a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction." The "Archive of Our Own" therefore evokes the importance of owning space—albeit virtual space today, *server space*—for women writers in particular, and also serves as a reminder that fanfiction was (and still is) written overwhelmingly by women. [...] [I]t's probably no accident that so many of the OTW's founders were fanfiction writers. It may be that writing fanfiction gave us the courage to tell our own, nonmainstream version of the story and to write our own happy ending.⁹¹

La notion de *storytelling*, ou communication narrative, très à la mode en politique, marketing⁹² et exploitation de données,⁹³ est ici vue comme un vecteur concret d'émancipation. Les symboles et les récits comptent, et dans le cadre de cette thèse, nous nous intéressons au lien que la fanfiction tisse entre la passion (pour un univers fictionnel), la communauté (de lecteurs/auteurs) et la création de nouveaux mondes. Coppa termine son chapitre en citant le premier rapport annuel de l'OTW, qui propose des projets futurs avec l'anaphore « What if... » et conclut elle-même : « Fanfiction writers, more than most people, know how to tell a story that begins, "What if... ?" ». ⁹⁴ On retrouve la pulsion spéculative caractéristique des littératures de l'imaginaire, avec ce décalage qui permet le *cognitive estrangement* de Suvin mais aussi l'inscription pure et simple de l'altérité, de la plus absurde à la plus militante. Science-fiction, fantasy, steampunk, uchronie, humour, postcolonialisme, féminisme : les différents genres et champs d'études que nous manions dans cette thèse semblent réunis autour d'une envie commune d'interroger le *statu quo*, de réifier des métaphores, de repousser les frontières du possible. La fanfiction ne s'embarrasse pas de cadre théorique : pour pallier les limites de l'œuvre qu'il admire (qu'elles soient quantitatives ou qualitatives), le fan devient créateur – sans contrepartie, sans *a priori*. Bien sûr, les ponts récents entre la fanfiction et le monde éditorial tendent à désacraliser cette économie du don mais parmi la génération actuelle des auteurs de l'imaginaire, beaucoup ont fait leurs armes d'écrivains dans le « terrain de jeu » de la fanfiction et respectent les normes culturelles de cette communauté.⁹⁵

⁹¹ Coppa, *op.cit.*, loc.5715-5741 ; italiques originales.

⁹² Schermer, Chris. « Building a B2B Brand Starts with Stories, not Standards ». *Type A Communications*. 20 April 2011. <<http://typeacomunications.com/building-b2b-brand-starts-stories-not-standards/>>. Consulté le 04/05/2017.

⁹³ « Définition data storytelling : La prise de décision devient émotionnelle ». *La plume du toucan*. 11 Octobre 2016. <<https://toucantoco.com/blog/data-storytelling-prise-decision-emotionnelle/>>. Consulté le 04/05/2017.

⁹⁴ *Ibid.*, loc.5751.

⁹⁵ Cette tendance est à mettre en parallèle avec le monde (plus masculin) des jeux de rôle, qui a servi de terrain formateur pour plusieurs générations d'auteurs de fantasy, en particulier Miéville dans notre corpus.

Lors de leur tournée de promotion commune en mai 2014, Marie Brennan a voulu savoir si Mary Robinette Kowal avait réfléchi à l'utilisation du *glamour* pour des œuvres d'art pornographiques. La réponse, positive, a incité Brennan à écrire une courte fanfiction située dans l'univers des *Glamourist Histories*, publiée sur AO3,⁹⁶ dans laquelle Jane va admirer clandestinement un *glamural* érotique réalisé par Vincent au cours de ses études. Un an plus tard, Kowal lui a retourné le compliment en écrivant une fanfiction *crossover*⁹⁷ où Lady Trent, pendant une visite sur le continent Lutjarro (l'équivalent de l'Australie), rencontre la protagoniste de *Miss Fisher's Murder Mysteries*, laquelle lui demande son aide pour identifier une arme du crime qui semble être une griffe de dragon. « A Study in Serpents », également disponible sur AO3,⁹⁸ et dont le titre rend hommage au genre policier par l'intermédiaire de Sherlock Holmes, est distrayante et bien construite, avec une chute sur les préférences vestimentaires de l'héroïne mais c'est surtout la fanfiction de Brennan qui retient notre attention. « A Classical Education » développe toute une poétique du suggestif et s'inscrit dans un rapport de miroir et complémentarité vis-à-vis de l'œuvre-source. Ainsi, les sous-entendus sexuels du titre, soulignés avec malice par Jane, sont plus amusants pour un lecteur qui connaît les interactions habituelles du couple et le côté guindé de Vincent en public.⁹⁹ Le moment où Jane observe le *glamural* directement est remplacé par une ellipse temporelle et suite à l'intrusion de son mari, elle va construire, par le dialogue, une image de l'œuvre dans l'esprit du lecteur sans jamais réellement la décrire. Dans un premier temps, elle fait mine d'hésiter sur différents éléments mythologiques pour pousser Vincent à lui répondre, rejetant la faute sur les manquements de son éducation (en jouant sur la polysémie du mot). Puis, elle fait l'éloge de différents éléments du décor et aspects techniques, rendant Vincent de plus en plus tendu (il est mortifié et souhaite qu'elle abandonne le sujet) et le lecteur, qui attend des références explicites, de plus en plus curieux. Cette discussion technique s'étend à des éléments plus anatomiques, ce qui donne lieu à une série d'aposiopèses et d'euphémismes.¹⁰⁰ En revanche, le lecteur se voit

⁹⁶ Brennan, Marie. « A Classical Education ». *Archive of Our Own*. 10 July 2015. <<http://archiveofourown.org/works/4307373>>. Consulté le 04/05/2017. [Voir Annexe 15].

⁹⁷ Mélange de deux univers fictionnels qui, dans ce cas précis, implique aussi un mélange d'époques (*Miss Fisher's Murder Mysteries* se déroule dans les années 1920) et entre une version fantasy et une version mimétique de notre monde.

⁹⁸ Kowal, Mary Robinette. « A Study in Serpents : Being a Brief Memoir of Lady Trent ». *Archive of Our Own*. 13 July 2015. <<http://archiveofourown.org/works/4332015>>. Consulté le 04/05/2017. [Voir Annexe 15]

⁹⁹ « "Oh, naturally. I was imagining we might work on it together." / Vincent went utterly still in her arms. Jane giggled and said, "After all, it is classical mythology. Quite respectable -- or so you would have me believe." » (Brennan, « A Classical Education », *op.cit.*)

¹⁰⁰ « "The delicacy is really quite remarkable. Just the faintest hint of a blush across her face and her -- ah --" [...] "And although my knowledge of such things is limited in the extreme, I believe there are some elements you have depicted as rather improbably large" » (*Ibid.*)

décrire les réactions corporelles des héros (changements de posture, rouge aux joues, hésitations) et cet effet de chassé-croisé passe de la vue à l'ouïe lorsque Jane déclenche un effet sonore en tirant sur un fil, effet dont nous avons la durée et la réaction des personnages,¹⁰¹ mais dont la teneur exacte est laissée à l'imagination du lecteur.

Cette fanfiction, en décrivant un moment intime du couple dans un contexte assez scandaleux, semble remplir les ellipses de l'œuvre-source qui, dans la tradition d'Austen (mais avec plus de malice), referme systématiquement la porte sur les « devoirs maritaux ». Pourtant rien de réellement indécent n'est montré, seulement suggéré : c'est ce genre de travail sur l'imaginaire et de jeu sur le hors-champ qui différencie l'érotisme de la pornographie et construit la tension narrative. C'est aussi cette mise en scène des personnages dans un contexte différent de l'œuvre-source, qui reste fidèle à leur caractérisation et relation tout en l'adaptant aux circonstances, qui motive l'intérêt des auteurs et lecteurs de fanfictions. Ce format construit le *world-building* autour des rapports émotionnels (des personnages entre eux et du lecteur aux personnages) et établit des expériences de pensée autour de l'évolution de ces rapports. À strictement parler, la majorité des fanfictions s'inscrit ainsi dans la catégorie AU (Alternate Universe), qui englobe les changements majeurs de contexte mais aussi le choix d'ajouter ou d'ignorer un élément d'intrigue donné, souvent pour corriger une faille perçue dans l'œuvre canonique (on parle alors de « fix-it fic »). Notons que l'élément transformateur peut très bien être rattaché à un personnage, et sera alors communiqué selon un format précis¹⁰² dans les *tags* (étiquettes) qui permettent de classifier l'histoire. Ces étiquettes, qui incluent les avertissements d'âge ou de contenu sensible, représentent un paratexte essentiel pour naviguer dans l'espace intertextuel de l'archivage en ligne qui est, de fait, un multivers, et où l'uchronie fait office de poétique par défaut. Cette conception latérale,¹⁰³ fluide de la fiction, où toutes les variations existent simultanément, esquisse un devenir de la pulsion spéculative réellement ouverte, là où

¹⁰¹ « Vincent made the most undignified squawk she had ever heard from him, but failed to catch her hand in time. Jane took hold of the thread and pulled, whereupon a pattern of glamour began to unfurl, filling the air with sound. It only lasted for a short while, but by the time it ended, her face was as hot as fire. “Oh my.”/ “It, ah.” Vincent cleared his throat » (*Ibid.*).

¹⁰² Ainsi, « Vamp!Willow » fait allusion à une version de ce personnage de *Buffy* dans un épisode uchronique où sa transformation en vampire la fait agir d'une façon radicalement opposée à sa personnalité habituelle. Certains traits de caractère cachés remontent ainsi à la surface et sont développés dans des saisons suivantes.

¹⁰³ Bien que les fanfictions obéissent à une poétique qui leur est propre, nous rejoignons ici les analyses plus générales d'Hutcheon sur les adaptations : « [T]here are many and varied motives behind adaptation and few involve faithfulness. Other earlier adaptations may, in fact, be just as important as contexts for some adaptations as any “original.” [...] [W]e may actually read or see that so-called original after we have experienced the adaptation, thereby challenging the authority of any notion of priority. Multiple versions exist laterally, not vertically » (Hutcheon, Linda and Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2013. loc.211-215).

la construction d'un cycle romanesque induit un but au moins provisoire à atteindre par la narration, qui canalise nécessairement les échappées de l'imaginaire. Pour autant, l'articulation peu orthodoxe des tomes adoptée par Hodder ou Pratchett, qui brouille la frontière entre cycle et série, invite à sortir au moins en partie de la lecture linéaire et à voir les seuils de l'œuvre comme des portes et non comme des murs.

Ce sous-chapitre n'a soulevé qu'une fraction des problématiques que permet de brasser la fanfiction, que ce soit dans ses poétiques d'écriture ou dans le dialogue privilégié qu'elle instaure, en tant que genre du XXI^e siècle, avec les phénomènes littéraires du XIX^e siècle. Nous évoquons ainsi la publication sérielle des romans de Dickens : le roman-feuilleton (dont la fanfiction reprend le format ouvert en démonétisant l'intérêt du public) joue un rôle capital dans la création et diffusion des paralittératures et plusieurs auteurs du corpus rendent d'ailleurs hommage au *penny dreadful*.¹⁰⁴ Hutcheon ouvre sa préface à *A Theory of Adaptation* en soulignant l'obsession des Victoriens pour les adaptations dans tous les genres possibles et imaginables ; c'est pourtant à la même période que se consolide l'idée romantique du génie, cette révérence pour l'originalité et la tour d'ivoire créatrice à laquelle la fanfiction semble répondre : « The author is not dead ; the author is legion ». ¹⁰⁵ Chaque *fandom* est un royaume ¹⁰⁶ qui défie son fondateur ¹⁰⁷ pour mieux le défier et notre corpus, même s'il n'est pas aussi radicalement démocratique, semble refléter cette ouverture contemporaine des moyens de production et de réécriture. ¹⁰⁸ Pour développer la dynamique d'inclusion consciente du

¹⁰⁴ Dans *Vampire Empire*, cette littérature de gare renvoie à Gareth l'image du héros qu'il a construit avec Greyfriar, et devine, avec force mélodrame et clichés, l'amour interdit et secret qui le lie à Adele. L'imaginaire populaire capture une partie de la vérité qu'ils ne peuvent pas montrer au grand jour et s'articule dans une réflexion sur la mise en scène et les masques du pouvoir étonnamment subtile. L'influence de la fiction (intradiciologique), sans être surnaturelle ni métalectique, n'en est pas moins capitale et la publication massive des *penny dreadfuls*, qui semble d'abord jouer un rôle d'opium du peuple, permet aux protagonistes de devenir réellement les héros dont l'Empire a besoin.

¹⁰⁵ Jamison, *op.cit.*, loc.505 ; italiques originales. Allusion au célèbre essai « La mort de l'auteur » (Barthes, Roland in *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1974).

¹⁰⁶ Littéralement, puisque « fandom » est un mot-valise constitué de « fan » et « kingdom ».

¹⁰⁷ Presque littéralement : les faits que l'auteur révèle sur son monde fictionnel dans des épitextes (mais qui n'apparaissent pas dans l'œuvre elle-même) sont appelés « Word of God ».

¹⁰⁸ Gaiman est un habitué du transmédia dans la publication de ses œuvres : il évolue entre la radio, la bande dessinée et les romans, et travaille de façon très étroite avec les illustrateurs. *Stardust* était tout d'abord le projet d'une collaboration avec le dessinateur Charles Vess, publié de façon sérielle en 1997. En 1999, Gaiman re-publie l'histoire sous la forme d'un roman conventionnel : c'est sur cette version que nous travaillons. En 1999, Green Man Press publie un portfolio au profit de Karen Ness, blessée dans un accident de voiture, intitulé *A Fall of Stardust*, comprenant une nouvelle *prequel* (« Wall : A Prologue ») et plusieurs poèmes écrits par Gaiman, ainsi qu'une nouvelle écrite par Clarke (« How the Duke of Wellington Misplaced His Horse »), plus tard incluse dans *The Ladies of Grace Adieu* et de nombreuses illustrations. Le livre est actuellement introuvable. Comme une fanfiction, la nouvelle de Clarke s'approprie l'univers de *Stardust*, mais son origine et sa publication sont légitimés par Gaiman et ne répondent donc pas aux mêmes problématiques.

lecteur/fan au sein d'une communauté, cette dernière sous-partie propose d'examiner comment, concrètement, « les œuvres deviennent des mondes ».¹⁰⁹

III – Fiction augmentée : mondes et communautés sans limites

On parle de réalité augmentée pour désigner des images de synthèse incrustées dans des images du monde par vidéo, portable ou lunettes spéciales – une expérience immersive qui montre la façon dont la technologie informe notre regard sur le réel et rejoint les analyses de Marshall McLuhan sur la technologie comme extension du corps humain.¹¹⁰ En prenant cette idée sur un plan métaphorique et en l'inversant (le monde correspondrait à l'univers fictionnel et ses extensions de synthèse le rattacheraient à la réalité), nous tentons de voir comment une fiction augmentée (l'expansion de l'univers diégétique) peut s'appuyer en partie sur une textualité augmentée (une manipulation du texte dans sa matérialité).¹¹¹ Notre approche et notre corpus ne sont guère novateurs sur ce plan ; pour un travail révolutionnaire sur le fond et la forme, on pourra se référer à la brillante thèse de doctorat d'Anaïs Guilet.¹¹² Nous ne traitons d'ailleurs réellement de transmédiabilité¹¹³ que de façon marginale dans la deuxième et la troisième sous-parties. Dans le chapitre précédent, nous avons affirmé que la fantasy néo-victorienne s'éloigne du pôle postmoderniste sur un plan conceptuel : nous nous intéressons ici à la façon dont cette restauration des métarécits incorpore des outils classiques de la métafiction (mises en abyme et autres métalepses) en les détournant légèrement de leur but premier. La fiction postmoderniste peut parfois donner une impression d'expérimentation autotélique voire opaque, qui aliène son lecteur. Les paralittératures sont avant tout conçues pour satisfaire et

¹⁰⁹ Peyron, David, cité dans Besson, Anne. *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. Paris : CNRS Éditions, 2015. loc.117.

¹¹⁰ McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: New American Library, 1964.

¹¹¹ Nous ne parlons pas de livre augmenté (le livre numérique enrichi, où le texte est accompagné d'une possibilité d'activation d'animations, de sons, de vidéos) en tant que tel, c'est-à-dire présenté sur un support numérique conçu pour mélanger différents médias.

¹¹² Guilet, Anaïs. « Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire ». Thèse. Dir Mellier, Denis et Bertrand Gervais. Université de Poitiers et Université du Québec à Montréal, 2013. <<http://www.archipel.uqam.ca/6010/1/D2569.pdf>>. Consulté le 18/06/2017.

¹¹³ Malgré les nombreux débats au sein d'un champ critique encore très jeune, la définition de Jenkins fait toujours autorité : « Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get *dispersed systematically across multiple delivery channels* for the purpose of creating a *unified and coordinated entertainment experience*. Ideally, each medium makes its own *unique contribution* to the unfolding of the story » (Jenkins, Henry. « Transmedia 202: Further Reflections ». *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*. 1 August 2011. <http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>. Consulté le 19/05/2017 ; italiques originales). Le procédé s'inscrit dans une culture participative (« participatory culture ») où le public n'est pas constitué de consommateurs passifs et contribue activement à la construction et à l'expansion du récit. Lorsqu'on considère le phénomène sous l'angle des médias employés, on parle de « convergence culture » (voir Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2008).

fidéliser un lectorat bien défini. Au croisement des deux, la fantasy néo-victorienne, comme beaucoup d'autres genres de l'imaginaire, joue un peu (mais pas trop) avec les limites de son médium littéraire pour construire une communauté de lecteurs, construction qui se produit au sein de la lecture même mais aussi par des extensions commerciales et virtuelles, comme nous le verrons plus loin. Au sein du pacte de lecture confiante qui évoque une certaine stabilité, notre corpus crée l'illusion de mondes fictionnels en expansion, notamment en évoluant avec son contexte de production. Toujours en-deçà des outils postmodernistes et technologiques, la fantasy néo-victorienne figure néanmoins un monde fictionnel sans limites au-delà du texte. Or, ce monde débute aux seuils paratextuels sur lesquels nous avons commencé ce chapitre.

1) Métalepse et transfictionnalité : des illusions aux échappées

En parlant des paratextes dans le premier sous-chapitre, nous avons largement laissé de côté la question des préfaces, précisément parce que le rapport qui les lie au texte semble dépasser le seul lien avec le lecteur et s'axer plus spécifiquement sur la construction d'un contexte de réception et publication fictif. *Le nom de la rose* d'Umberto Eco n'est pas le premier roman à faire usage d'une préface allographe fictive par jeu plutôt que par désir de tromper son lectorat mais sa version de la « protestation de fictivité »,¹¹⁴ avec l'enchaînement des traductions et la perte des originaux,¹¹⁵ est particulièrement postmoderniste et l'intitulé « un manuscrit, naturellement » qui précède ladite préface est un bel exemple d'ironie. Notre corpus emploie des manipulations plus discrètes (mais tout aussi fondamentales) qui rejoignent et nuancent les logiques de *world-building*.

La pentalogie *The Memoirs of Lady Trent* de Marie Brennan, brièvement évoquée auparavant, ne se présente pas réellement comme une œuvre autobiographique : sur chaque couverture, le nom de l'auteure fait concurrence à celui de la protagoniste, et l'illustration représentant un dragon ne laisse aucun doute sur l'appartenance au genre de la fantasy. Le mélange de familier et d'étrange que nous retrouvons dans la majorité de notre corpus est particulièrement bien dosé, notamment en ce qui concerne le remaniement de l'espace-temps,¹¹⁶

¹¹⁴ Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p.219.

¹¹⁵ « Tout bien réfléchi, elles étaient plutôt minces, les raisons qui pouvaient me porter à faire imprimer ma version italienne d'une obscure version néo-gothique française d'une édition latine du XVIIe siècle d'un ouvrage écrit en latin par un moine allemand vers la fin du XIVe siècle » (Eco, Umberto. *Le nom de la rose*. Trad. Schifano, Jean-Noël. Paris : Grasset et Fasquelle, 1982. p.12 ; italiques originales).

¹¹⁶ Comme Beckett, Brennan change tous les toponymes et déforme la géographie de son monde évoquant le début du XIX^e siècle [Voir Annexe 16]. Mais le jeu de chassé-croisé qui permet d'identifier chaque peuple par les sonorités de leur nouveaux noms (*Thiessois* : français, *Akhian* : perse, *Eiversch* : allemand) est beaucoup plus structuré et permet de jouer sur le déboussolement tout en créant une impression d'ordre et de cohérence. La datation ajoutée à la fin de la préface (« 11 Floris, 5658 ») installe sobrement le calendrier fictionnel.

et fait partie prenante du « pacte » que la protagoniste autodiégétique passe avec le lecteur à la fin de la préface fictionnelle : « The basic facts of this expedition have long since become public knowledge, but there is much more to the tale than you have heard ». ¹¹⁷ En prétendant raconter la « vraie » histoire qui se cache derrière la version officielle, la narratrice esquisse un monde ouvert sur le désir du cœur (« much more »). L'adresse constante à un public qui fait partie du monde fictionnel et dans lequel le lecteur réel se voit à la fois inclus (par l'emploi de la deuxième personne) et exclu (puisqu'il lui manque en permanence des informations), place l'herméneutique sous le signe du décalage. ¹¹⁸ Paradoxalement, l'immersion passe par la distanciation : la narration est établie d'entrée de jeu comme ultérieure, soi-disant pour satisfaire la curiosité de ses admirateurs, ¹¹⁹ et l'écart entre Isabella la focalisatrice et Isabella la narratrice permet de jouer avec les attentes du lecteur sur le court, le moyen et le long terme. ¹²⁰ Certaines des énigmes lancées dans la préface-incipit pour appâter le lecteur sont évidentes (« my flight to the inhospitable heights of the Mrtyahaima peaks, the only place on earth where the secrets of dragonkind could be unlocked » ¹²¹), d'autres, comme le nom même de l'héroïne, « Lady Trent », cachent bien leur jeu. ¹²² Même si la lecture confiante est toujours de mise, on se rapproche ici de l'écart indéterminé analysé en science-fiction par Saint-Gelais.

Dès les premières lignes et tout au long de la série, les marques habituelles de didactisme honteux, tels que l'adverbe « of course », se mêlent à une mise en perspective systématique de l'avancée des connaissances scientifiques (auxquelles elle a largement contribué) entre la jeunesse et la maturité de la narratrice, ce qui alimente le suspense tout en créant l'illusion d'un monde en pleine évolution, ¹²³ dépassant les frontières du texte. Le secret des dragons, lorsqu'il est finalement révélé dans le tome 5, confirme que les questions épistémologiques étaient bien au service d'une dominante ontologique. Par ailleurs, le titre du premier tome, *A Natural*

¹¹⁷ Brennan, Marie. *A Natural History of Dragons: A Memoir by Lady Trent*. London: Titan Books, 2014. p.10.

¹¹⁸ Voir Correard, Nicolas, Vincent Ferré et Anne Teulade (dir.). *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*. Paris : Classiques Garnier, 2014.

¹¹⁹ « Even the most dedicated of letters-writers could not hope to answer all these queries personally. I have therefore accepted the offer from Messrs. Carrigdon & Rudge to publish a series of memoirs chronicling the more interesting portions of my life » (*Ibid.*, p.9).

¹²⁰ Relire la première préface à la lumière des tomes suivants et voir ainsi les indices disséminés dès le début est une expérience à la fois réconfortante et vertigineuse.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Elle ne l'obtient qu'à la fin du tome 4 et pas comme on aurait pu le croire : l'entrée en scène de Lord Trent s'apparente presque à un tour de passe-passe.

¹²³ La révolution industrielle, longtemps freinée par la rareté du fer sur le continent d'Anthiope, est d'ailleurs précipitée par le développement d'une technique permettant de préserver et d'utiliser les os de dragons (notamment pour fabriquer des dirigeables) et offre un contraste net entre l'enfance d'Isabella, clairement située dans la Régence anglaise, et sa maturité, qui est plus proche des années 1870. Les comparaisons qu'elle établit fréquemment jouent à la fois sur une nostalgie diffuse et sur une horreur sourde devant l'obscurantisme passé.

History of Dragons, est un hommage au livre de chevet d'Isabella, publié par Sir Richard Edgeworth alors qu'elle avait sept ans : un ouvrage qui a déterminé sa vocation mais dont elle va peu à peu déconstruire les prémisses et les conclusions, jusqu'à transformer un titre scientifique en lieu de mémoire et source d'émerveillement.¹²⁴ Comme chez Clarke, la subversion de l'autorité ne se fait pas en référence au canon du XIX^e siècle mais au sein du monde diégétique même, et la construction d'une bibliographie critique vraisemblable est étoffée par les références que la narratrice fait à ses propres travaux de jeunesse, souvent de façon moqueuse et/ou indulgente.¹²⁵ Cette distance ironique se manifeste notamment dans des commentaires métadiscursifs insérés entre parenthèses dans le texte pour anticiper les objections de ses éditeurs à chaque fois qu'elle aborde des sujets « indécents » (soit tout ce qui touche au corps des femmes) :

(And why is it, I ask you, that my editor should complain to me of such words when I have written several books discussing dragon anatomy and reproduction in far more frank terms? He will not wish to leave this aside in, I predict, but I shall make him. There are advantages to my age and status.)¹²⁶

Entre rébellion et malice, la narratrice instaure la complicité que nous avons analysée dans les notes de bas de page en y ajoutant un jeu avec la censure qui contribue à établir la matérialité, la « réalité » des mémoires : puisque le lecteur peut, en effet, lire le commentaire, il constate que les prédictions impérieuses d'Isabella (« I shall make him ») se sont réalisées.

L'idée d'une censure éditoriale prend une tournure inattendue chez Fforde, lorsque Thursday5 se fait démasquer dans le tome 6 en tant que personnage du Monde des Livres parce qu'elle appelle l'un des antagonistes principaux, Jack Schitt, par son nom : « Unwittingly, I had revealed everything. Jack Schitt wasn't his real name, *it was his name in the series* ». ¹²⁷ Cette révélation laisse entendre que les tomes précédents seraient en fait la fictionnalisation des « vraies » aventures de Thursday, qui portent effectivement les mêmes titres. Pourtant, les aventures de son avatar livresque Thursday1-4, pleines de violence et d'érotisme gratuit, sont

¹²⁴ « I imagine it is not so well-known today as it was then, having been supplanted by other, more complete works, so it may be difficult for my readers to imagine how wondrous it seemed to me at the time » (*Ibid.*, p.22). Isabella lit cet ouvrage en secret dans la bibliothèque de son père et il lui en fait cadeau lors de son mariage.

¹²⁵ Voir l'article « On the Differentiation of Sea-Serpents », publié hâtivement au cours de *Voyage of the Basilisk*, dont la narratrice nous annonce immédiatement qu'il sera invalidé par des découvertes futures, ou encore le récit de voyage *A Journey to the Mountains of Vystrana*, qu'elle glose comme suit : « an insipid little thing, produced because at the time travel writing was considered a suitable genre for young ladies' pens » (Brennan, *A Natural History of Dragons*, *op.cit.*, p.99).

¹²⁶ *Ibid.*, p.27.

¹²⁷ Fforde, Jasper. *One of Our Thursdays is Missing*. London: Hodder and Stoughton, 2011. p.241 ; italiques originales.

décrits comme une littérature bas-de-gamme bien différente de ce qu'écrit Fforde – c'est d'ailleurs en surveillant de plus près l'écriture du tome 5 que Thursday crée Thursday5, considérée comme une hippie insipide, dont le livre *The Great Samuel Pepys Fiasco* ne s'est non seulement pas vendu, mais est même effacé du cours de l'histoire par Thursday durant *First Among Sequels* (suite à un paradoxe temporel qui n'est jamais expliqué). Il apparaît néanmoins (sous forme barrée) au début des tomes 6 et 7 parmi la liste des autres œuvres publiées par Fforde.¹²⁸ La métalepse, qui fait partie intégrante de sa poétique, vire parfois vers la plaisanterie sans répercussions profondes sur l'univers fictionnel : c'est le cas du pseudonyme « Jack Schitt », qui n'a d'importance que dans le tome 6. De façon plus générale, l'auteur l'utilise pour relier les œuvres entre elles et à leur histoire de publication : il explique sur son site que Millon de Floss, le *stalker* et biographe de Thursday, était au départ un personnage mineur d'un manuscrit non publié, *Nursery Crime*, éliminé lors des réécritures et ressuscité dans *Thursday Next*. La série *Nursery Crime*, effectivement publiée par la suite, a pour héros Jack Spratt, précédemment protagoniste raté du roman policier *Caversham Heights* dans lequel Thursday se cache au cours de *The Well of Lost Plots* et qui finit par être démembré et vendu aux enchères dans le Monde des Livres. La circulation des personnages entre les différentes séries et les différents niveaux de diégèse, ainsi que les explications génétiques (que Fforde donne volontiers dans l'épître en ligne), contribuent à donner l'illusion d'un monde fictionnel qui se développe presque par lui-même. Nous retrouvons tout à fait la transfictionnalité analysée par Saint-Gelais dans ses *Fictions transfuges*.¹²⁹

Hodder, sans aller vraiment jusqu'à la métalepse, met également en abyme l'écriture de chacun des tomes dans l'univers fictionnel, à travers les rapports que Burton rédige pour son frère et dont ce dernier déplore les titres fantaisistes, dignes d'un *penny dreadful*, ainsi que les informations censurées par Burton par méfiance envers le gouvernement. Comme Fforde, Hodder fait jouer ces métatextes à la jonction entre les différents pans de la série :¹³⁰ suite à la restauration de la réalité effectuée à la fin du tome 3, les personnages se retrouvent dans le tome 4 avec une amnésie collective de 5 ans qui englobe les aventures des trois premiers tomes. Ledit tome 4 rétablit un peu le cours de l'uchronie mais laisse une ellipse (pour les personnages, pas

¹²⁸ Ce procédé, assez fréquent en culture populaire, est appelé « Un Installment » : les personnages font allusion à un épisode qui n'existe pas, souvent pour des raisons humoristiques (« Un Installment ». *TV Tropes*. <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/UnInstallment>>. Consulté le 16/05/2017).

¹²⁹ Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Éditions du Seuil, 2011.

¹³⁰ Thursday Next se décompose en deux tétralogies (la deuxième étant encore en cours) et Burton and Swinburne en deux trilogies.

le lecteur) que les héros pallient en lisant les rapports. Dans les premiers chapitres du tome 5, Burton et Swinburne récapitulent tous les événements arrivés précédemment ; cette longue conversation, qui peut permettre à un lecteur d'entrer dans la série en cours de route,¹³¹ est à la fois pragmatique et métafictionnelle :

“What’s your opinion of them, Algy—of the reports, I mean? Specifically, the manner in which the material is presented.”

Swinburne chuckled. “I think his propensity for inflicting them with penny dreadful titles proves conclusively that he was you. *The Strange Affair of Spring Heeled Jack. The Curious Case of the Clockwork Man. Expedition to the Mountains of the Moon.* They sound like the tales that young valet of yours reads in his—what’s the name of the story paper little Bram’s so addicted to?

“*The Baker Street Detective*, featuring Mr. Macallister Fogg.”

“Sheer hokum, and I’d say the same of the reports had I not met El Yezdi in person. I must say, though, for all their outlandishness, I’m just as fascinated by what he omitted from them than by what he included, especially where the third is concerned. Was he protecting himself, do you think?”¹³²

Hodder semble se moquer des influences paralittéraires qui ressortent dans sa série, avec ce goût de la fantaisie caractéristique du steampunk (« Sheer hokum »). Néanmoins, le jeu des pronoms (« he was you ») et des tirets établit bel et bien une inquiétante étrangeté, un dépaysement (« outlandishness ») nourri par les failles et les ellipses. Le chapitre 1 du tome 5 a pour épigraphe un extrait de *The Strange Affair of Spring-Heeled Jack* qui, comme il utilise la focalisation d’Oxford, ne peut qu’être tiré du vrai roman et non du rapport fictionnel homonyme. Auto-citation ? Métalepse ? L’univers métafictionnel d’Hodder s’épanouit dans son instabilité ontologique, et nous retrouvons cette légère hésitation au sein même de la fascination de plusieurs œuvres de notre corpus pour le livre comme objet.

2) Des compagnons de lecture aux produits dérivés : création et capitalisme

Nous évoquions au chapitre précédent les analyses de Tortel sur ce qui distingue le paralittéraire du littéraire : l’absence de « doute de soi », de « mise en cause de son propre langage » et le principe que « la seule énigme qui lui soit étrangère est celle des conditions de l’écriture apte à la soulever ».¹³³ Pourtant, nombre de romans de fantasy et science-fiction mettent en scène leur propre écriture et montrent une fascination pour le « livre-document » qui

¹³¹ Le procédé est courant dans les séries et cycles paralittéraires (voir les analyses de Besson sur la mémoire dans *D’Asimov à Tolkien*, *op.cit.*, p.164-174).

¹³² Hodder, *The Return of the Discontinued Man*, *op.cit.*, p.31. Macallister Fogg est un clin d’œil appuyé à Sherlock Holmes et Bram, dans la tradition du Grand Jeu, est persuadé que son héros existe réellement, en la personne de William Trounce (celui-ci utilise ce pseudonyme lorsqu’il interroge Burton, qu’il ne connaît pas dans cette version de la réalité fictionnelle, au début du tome 4).

¹³³ Tortel, *op.cit.*, p.18.

émaille et/ou recoupe le livre réel, sans vraiment s'y substituer mais en jouant sur l'ambiguïté de l'original : Besson analyse notamment la transformation de récits passés en documents d'archives dans la construction des cycles, qu'on voit avec *The Red Book of Westmark* chez Tolkien et les *Cantos* chez Dan Simmons.¹³⁴ *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1979) de Douglas Adams, quant à lui, montre le même goût pour l'homonymie des titres entre le livre réel et le livre-document¹³⁵ que nous avons relevé chez Brennan, Fforde et Hodder. En somme, la mise en abyme a une tradition bien établie dans les littératures de l'imaginaire mais la mode des livres-compagnons, qui porte le jeu sur la matérialité des textes à un autre niveau, semble bien plus récente. Dans le monde anglophone, les « companion books » font d'abord référence aux ouvrages produits en complément d'un livre et/ou comme introduction à un domaine précis, censés offrir une vue d'ensemble synthétique ; Oxford University Press en a publié sur tous les sujets possibles et imaginables. Ce sont des ouvrages de référence abordables, conçus pour accompagner la lecture et incluant des conseils bibliographiques : s'ils portent sur un auteur, ils peuvent être écrits par un spécialiste mais la qualité varie et l'aval dudit auteur ne semble pas nécessaire.

Le phénomène qui nous intéresse est beaucoup plus précis et presque antithétique : même si nous n'avons aucune raison de penser qu'il débute au XXI^e siècle, le premier exemple que nous ayons identifié est la publication en 2001 de *Quidditch Through the Ages* et *Fantastic Beast and Where to Find Them*. En écrivant ces manuels scolaires de Poudlard, Rowling joue très consciemment sur le désir d'immersion qui poussent les *potterheads*¹³⁶ à visiter les parcs d'attraction, acheter les produits dérivés et organiser des vrais matchs de Quidditch : *Fantastic Beasts and Where to Find Them* soigne l'imitation en incluant des commentaires manuscrits des héros dans la marge et arbore une trace de griffe ainsi que l'étiquette « Property of Harry Potter » sur la couverture,¹³⁷ avec « Newt Scaramander » et non Rowling comme auteur.¹³⁸ La

¹³⁴ Besson, *D'Asimov à Tolkien, op.cit.*, p.186-190. Voir plus largement le cas de Tolkien vis-à-vis de l'histoire éditoriale compliquée du *Silmarillion* et du brouillage temporel qui en découle (*Ibid.*, p.197-199).

¹³⁵ Les personnages se réfèrent constamment au guide, dont les extraits décapants sont cités dans le corps du texte. Le roman d'Adams a été une source d'inspiration majeure pour *Good Omens : The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch* (1990), co-écrit par Gaiman et Pratchett, et, plus largement, pour l'emploi des notes de bas de page humoristiques chez Pratchett.

¹³⁶ Fans de *Harry Potter*.

¹³⁷ La corporéité de l'objet livresque est soulignée par Yvonne Johannot dans *Tourner la page : livre, rites, symboles* (Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1994) et Hubert Nyssen dans *Du texte au livre, les avatars du sens* (Paris : Nathan, 1993).

¹³⁸ *Quidditch Through the Ages* joue le même jeu, avec « Kennilworthy Wisp » comme auteur et un tampon de la bibliothèque de Poudlard, mais Scaramander est plus intéressant dans la mesure où il est, entre-temps, passé d'auteur fictif à héros.

publication de ces livres-compagnons est présentée à l'époque comme une décision impulsive et désintéressée : Rowling choisit deux manuels qui jouent un rôle très mineur dans le tome 1 et reverse l'intégralité de ses droits d'auteurs à l'organisation caritative Comic Relief. Celle de *The Tales of Beedle the Bard* (2007), bien qu'également au profit d'associations caritatives pour enfants, ressemble plus à une manœuvre calculée : le livre de contes joue un rôle majeur dans l'intrigue de *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007). Rowling a toujours maintenu qu'il n'y aurait que sept tomes et elle alimente la passion de ses fans en dosant soigneusement les astuces qui lui permettent de continuer à développer les récits dans cet univers sans céder à la pression : elle a co-écrit et produit la pièce *Harry Potter and the Cursed Child* (2016), vendu les droits d'une série de films racontant la carrière de Newt Scaramander à Warner Bros., et distille au compte-goutte des fragments de récits et bribes d'informations sur son site interactif *Pottermore*. Cette construction savante d'une image et d'une licence transmédiatique,¹³⁹ qui s'entrelace avec les propres efforts de son *fandom*,¹⁴⁰ joue sur la rareté du matériel canonique et la position centrale qu'occupe Rowling comme figure d'autorité dans le *fandom*.

Les motivations réelles importent peu ici : nous nous intéressons à la résonance entre l'image de la série et l'expansion de son monde. *Harry Potter* est un cycle soigneusement planifié, axé sur la figure d'un garçon élu, avec un mythe d'origine romanesque. Par contraste, les pléthoriques ouvrages compagnons du Disque-monde donnent une impression de joyeux désordre qui est tout à fait dans l'esprit de cette série : protagonistes multiples, arcs narratifs croisés, comique de répétition et digressions absurdes. Un désordre collaboratif : Pratchett est toujours impliqué mais il ne signe jamais seul. *The Discworld Companion*, co-écrit par Pratchett et Stephen Briggs, a été remanié et étendu sur cinq éditions différentes entre 1994 et 2014, pour suivre l'expansion de la série. Nous avons déjà eu l'occasion de citer les différents tomes de *The Science of Discworld*, ainsi que *The Art of Discworld* et *The Compleat Ankh-Morpork* (l'un des nombreux guides touristiques¹⁴¹), auxquels s'ajoutent *The Discworld Folklore*, *Nanny Ogg's Cookbook* et bien d'autres encore : tous vont, à leur manière mais toujours avec humour, révéler les dessous fictionnels et génétiques de l'univers de Pratchett. Et comme Rowling, Pratchett s'est mis à (co-)écrire des livres mentionnés dans son univers : *Where's My Cow?*

¹³⁹ Voir Parody, Claire (« Franchising/Adaptation ». *Adaptation* 4:2 (2011). p.210-218) pour les nuances d'un débat qui dépasse largement notre propos.

¹⁴⁰ Voir le chapitre 5 de Jenkins (*Convergence Culture*, *op.cit.*, p.175-216), « Why Heather Can Write: Media Literacy and the Harry Potter Wars » sur l'activisme de première heure de cette communauté et la transposition des valeurs défendues par les personnages des livres dans le monde réel.

¹⁴¹ *The Discworld Mapp, A Tourist's Guide to Lancre, Death's Domain...*

(2005) et *The World of Poo* (2012) sont publiés les mêmes années que les tomes respectifs où Vimes les lit à son fils. *The World of Poo*, sous l'annonce « Terry Pratchett Presents », est d'ailleurs attribué à Miss Felicity Beedle, auteure fictionnelle qui dédicace son livre à Sam Junior dans *Snuff*. Dans *Raising Steam*, Moist, avec son esprit des affaires coutumier, discute avec une passagère curieuse de découvrir les différents lieux dans lesquels se rend le chemin de fer. Il convainc Harry King de la laisser voyager gratuitement pour qu'elle puisse écrire un guide de voyage et décrète en lisant un premier échantillon : « If he was any judge, the publisher would be ready to bite his hand off to get a share of the railway magic ». ¹⁴² Cette prédiction, laissée en suspens dans la série principale, est devenue réalité sous la forme de l'ouvrage compagnon *Mrs. Bradshaw's Handbook to Travelling Upon the Ankh-Morpork and Sto Plains Hygienic Railway* (2014).

La richesse du Disque-monde apparaît infinie, tant sur le plan poétique qu'économique : Pratchett travaille depuis 1991 avec The Discworld Emporium, qui vend tous les produits dérivés possibles et imaginables. Lorsqu'une œuvre devient un monde, elle doit également se positionner vis-à-vis du monde capitaliste, et là où Rowling a produit ses livres-compagnons dans un cadre caritatif, comme pour blanchir la fortune amassée par l'exploitation des droits dans d'autres domaines, le Disque-monde montre une approche très décomplexée de l'esprit d'entreprise : après tout, Ankh-Morpork s'est construite sur l'appât du gain. Pourtant, on retrouve le goût du détail et la valeur de l'unique au sein même de la production à la chaîne : *The Discworld Diaries*, publiés depuis 1998, imitent les agendas à thème que l'on trouve en septembre dans les rayons des supermarchés mais se concentrent sur une institution différente chaque année, avec des illustrations et des informations inédites, qui viennent enrichir encore l'arrière-plan du Disque-monde et même introduire des personnages qui n'apparaissent que plus tard dans des œuvres attenantes aux Annales. ¹⁴³ Cette circulation transmédiatique entre les produits dérivés et les récits semble particulièrement appropriée dans des agendas, objets *a priori* conçus pour que le lecteur y inscrive sa propre marque – notons que la publication limitée a fait de plusieurs des éditions des objets collecteurs, qui ont beaucoup gagné en valeur. Il y aurait encore matière à s'étendre sur d'autres adaptations, comme le jeu de société sur le clic-clac, mais le sujet est sans fin et dépasse la visée de ce travail. Néanmoins, même si le *fandom*

¹⁴² Pratchett, *Raising Steam*, *op.cit.*, p.285 (allusion à un célèbre guide de chemins de fer du XIX^e siècle).

¹⁴³ Le concept des femmes assassins et le personnage de Miss Alice Band, font leur première apparition dans l'agenda dédié à la Guilde des Assassins en 2001, six ans avant d'apparaître dans la nouvelle « Minutes of the Meeting to Form the Proposed Ankh-Morpork Federation of Scouts ».

du Disque-monde est partie prenante de sa richesse et de sa complexité, il est possible de lire les romans sans s'y référer : la liste des « autres œuvres » publiées par Pratchett présentée dans le paratexte ne peut que rendre le lecteur curieux, alors que Fforde détourne volontairement le paratexte pour convaincre son lecteur d'aller voir au-delà du texte. Il met ainsi en place un dialogue pour accompagner et enrichir la réception, dialogue qui se prolonge dans les épitextes auctoriaux que constituent les sites internet d'auteurs.

3) Œufs de pâques : poétique des épitextes

Tous les tomes de *Thursday Next* sont encadrés par des marques publicitaires tirées de son monde fictionnel : un tampon¹⁴⁴ sur la page de dédicace et des publicités dans les dernières pages – à la manière de celles présentées en tête de chapitre par Hodder mais de façon plus systématique et métafictionnelle.¹⁴⁵ À partir du tome 2, le lecteur peut accéder à du contenu bonus disponible sur le site de l'auteur dans la catégorie « special features » : scènes supprimées, premiers jets, anecdotes et entretiens fictifs. Fforde joue sur l'intersémiotisation (la figuration d'un médium au sein d'un autre médium) en s'amusant à présenter ses livres comme des DVDs ; à partir du tome 3, un avertissement redirige le lecteur vers l'URL appropriée¹⁴⁶ et les remerciements, présentés comme dans un générique de fin de film, jonglent allégrement entre réalité et fiction :

Falstaff, the three witches, Banquo's ghost, Beatrice and Benedict all kindly supplied by Shakespeare (William) Inc.

Our thanks to Mr Heathcliff for graciously agreeing to appear in this novel [...].

Hedge-pig research, *Anna Karenina* footnoterphone gossip and 'Dodo egg' sarcasm furnished by Mari Roberts.

Solomon's Judgements © The Councils of Genres, 1986 [...].

Mrs Bradshaw's gowns by Coco Chanel.

Aornis little sister idea courtesy of Rosie Fforde.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Goliath, Goliath Book Rating, UltraWordTM et Kaine Publishing : l'évocation de ces antagonistes de *Thursday* joue avec l'idée de la censure soulignée auparavant [Voir Annexe 17].

¹⁴⁵ [Voir Annexe 18].

¹⁴⁶ « This book has been bundled with **Special Features** including: the 'making of' wordamentary, deleted scenes from all three books, out-takes and much more. To access all these free bonus features, log on to: www.jasperfforde.com/specialfeatures.html and enter the code word as directed » (Fforde, *The Well of Lost Plots*, *op.cit.*). Notons que dans les versions électroniques des romans, le lien hypertexte est forcément actif et peut permettre au lecteur d'accéder directement au contenu bonus, s'il lit sur un appareil connecté à internet. On peut relier cette expansion technologique aux analyses de O'Flynn sur les possibilités interactives du i-book (Hutcheon and O'Flynn, *op.cit.*, p.191-197). *Pride and Prejudice and Zombies* fait partie des textes qu'elle commente dans ce format, et présente apparemment le texte original d'Austen en parallèle, comme un livre-compagnon virtuel qui éclaire la réécriture.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.361 ; italiques originales.

Le mélange des attributions englobe les idées, les citations, les marques, les mythes et les personnages, ces derniers étant traités comme des objets dans le premier exemple et comme des individus à part entière dans le deuxième : dans un esprit tout à fait postmoderniste, il n’y a aucune hiérarchie entre le « vrai » et le « faux », pas plus qu’entre les membres de la famille (et amis) qui ont participé au livre et les auteurs canoniques. Fforde formule ses remerciements aux éditeurs dans le vocabulaire « technique » de Jurisfiction,¹⁴⁸ et semble prendre un plaisir particulier à parodier le jargon légal – il n’est d’ailleurs pas le premier à se livrer à ce genre de plaisanteries,¹⁴⁹ qu’on trouve glissées au milieu des vrais avertissements dans les génériques de fin de nombreux films.

Il sacrifie également à la tradition des *easter eggs*, ces allusions cachées d’abord dans les jeux vidéo,¹⁵⁰ puis dans les menus des DVDs. Le terme s’emploie aujourd’hui plus largement pour des objets numériques glissés dans des outils du quotidien¹⁵¹ et des détails cachés dans des films (citations cryptiques et/ou objets à l’arrière-plan) qui ne requièrent que peu de manipulations techniques pour les faire apparaître : c’est la passion et l’attention aux détails du fan qui permet de les repérer et la chasse à ces « œufs de Pâques » joue un rôle important dans la culture *geek*. Des réalisateurs comme George Lucas et Steven Spielberg en ont fait une marque de fabrique. Avec Fforde, la chasse ne commence pas avec l’insertion d’un élément mais avec son ellipse : aucun de ses romans n’a de treizième chapitre. Il est annoncé dans la table des matières avec un titre et un numéro de page (« The Church of Capel-y-ffin », page 142 pour *The Eyre Affair*) mais lorsqu’on s’y réfère, on se retrouve sur la page blanche entre les chapitres 12 et 14. Notons que la rupture est difficilement visible à la lecture, il faut

¹⁴⁸ « This novel was written in BOOK V8.3 and was sequenced using a Mk XXIV ImaginoTransference device. Peggy Malone was the imaginator. Plot devices and Inciting Incidents supplied by Billy Budd’s Bargain Basement and the WOLP Plot Salvage and Recycling Corporation. Generics supplied and trained by St Talbulara’s. Holes were filled by apprentices at the Holesmith’s Guild, and echolocation and grammatisation was undertaken by Outland contractors at Hodder and Penguin [...]. Made wholly on location within the Well of Lost Plots. A Fforde/Hodder/Penguin production. All rights reserved» (*Ibid.*).

¹⁴⁹ « No unicorns were written expressly for this book and no animals or Yahoos (other than grammasites) were harmed in its construction [...]. The ‘Galactic Cleansing’ policy undertaken by Emperor Zhark is a personal vision of the emperor’s, and its inclusion in this work does not constitute tacit approval by the author or the publisher, howsoever undertaken. Warning: The author may have eaten nuts while writing this book » (*Ibid.*).

¹⁵⁰ Aux débuts des jeux vidéo, les programmeurs n’étaient pas autorisés à faire apparaître leur nom dans le produit fini : Warren Robinette, employé chez Atari, décida d’en faire un élément caché dans le jeu *Adventure* en 1979, qui n’apparaîtrait que si le joueur fait passer son personnage sur un pixel précis. Atari décida de présenter cet acte de rébellion comme une action de marketing, en mettant en valeur le côté ludique, d’où le terme choisi, qui fait référence à la chasse aux œufs de Pâques. Il est intéressant que cette astuce, utilisée aujourd’hui par des réalisateurs connus pour marquer leur style et leur univers, ait été au départ une affaire de paternité non reconnue et clandestine.

¹⁵¹ Pour n’en donner qu’un seul exemple, lorsqu’on tape « the answer to life the universe and everything » dans la barre de recherche de Google, une calculatrice affiche « 42 » comme résultat : c’est une allusion *geek* extrêmement célèbre à *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy*.

activement chercher le chapitre pour remarquer son absence. Or, Fforde avait comme projet de départ de coller une image sur la page 142 de certains exemplaires pris au hasard, projet vite abandonné mais remplacé par la distribution de différents objets associés à l'univers de Thursday Next (tous numérotés et fantaisistes¹⁵²) dans le cadre de concours :¹⁵³ images, cartes postales, badges, t-shirts, tampons, tasses de café... Comme chez Pratchett, on trouve une approche très personnalisée du produit dérivé, qui, en tant que prix pour un concours, acquiert une valeur émotionnelle indépendante de sa valeur monétaire.

Les Annales du Disque-monde, quant à elles, regorgent d'une telle richesse d'allusions qu'en rater est inévitable et n'entame en rien le plaisir de lecture. Toutefois, le lecteur qui veut les identifier et les comprendre ne peut espérer y arriver seul. L'intertextualité débordante est une affaire communautaire, construite et décortiquée sur les forums de discussion, le *Discworld Wiki*, le site *The L-Space Web* (allusion à la bibliothèque de l'Université de l'Invisible) et des documents collaboratifs comme *The Annotated Pratchett File*, qui en est actuellement à sa neuvième version, avec 180 pages. Les passionnés du Disque-monde ont par ailleurs développé leur propre vocabulaire critique : « a figgin in Discworld editorial discussion is shorthand for a running gag, with variations, to be repeated a magical three times at the least. What I tell you three times is true ».¹⁵⁴ Le choix du terme est bien sûr lui-même un œuf de Pâques,¹⁵⁵ et l'allusion à *The Hunting of the Snark* (1876) de Lewis Carroll est parfaitement adaptée au monde de Pratchett, maintenu en équilibre sur sa carapace de tortue stellaire par la force du *narrativium*, du comique de répétition et de la passion de ses fans. La lecture confiante est aussi attentive et critique, et le désir d'immersion est mis à profit de façon concrète : à l'instar de Stephen King et d'autres auteurs connus de l'imaginaire, Pratchett participait au jeu de « tuckerisation », qui permet à des individus de donner leur nom à un personnage en échange d'une somme d'argent versée à une association caritative. Les auteurs ont toujours emprunté des noms réels pour leurs personnages mais afficher le processus lui donne une dimension bien différente, comme une célébration des frontières fluides entre œuvre et monde et des communautés qui les construisent. Les caméos de fans se mêlent à ceux de figures historiques et fictionnelles du canon victorien (Jane Austen chez Pratchett, ainsi que la moitié des

¹⁵² [Voir Annexe 19].

¹⁵³ Photographies du lecteur avec le livre, chasse à l'erreur dans les romans...

¹⁵⁴ Langford, David. « Introduction ». Butler *et al.* (ed.), *Terry Pratchett: Guilty of Literature, op.cit.*, p.11.

¹⁵⁵ Il désigne officiellement une pâtisserie aux raisins mais plusieurs personnages le prennent pour un euphémisme pour les parties génitales (ce qui n'est guère surprenant et tout à fait dans l'esprit rabelaisien). On a donc une mise en abyme inversée : l'incompréhension des lecteurs non-initiés fait écho à la propre confusion des personnages.

personnages d'Hodder) : des clins d'œil qui prolongent le plaisir de reconnaissance du lecteur sans être déterminants pour sa compréhension générale de l'œuvre mais sans non plus être relégués au rang de simple décoration. Ainsi, Kowal pimente son monde de fantasy austenien avec des hommages au protagoniste de la série *Doctor Who*, qui apparaît dans chaque tome sous une incarnation différente. L'auteure décrit ces caméos comme une source de plaisir personnel, une indulgence qu'elle prend soin de ne pas laisser rompre la fluidité du récit ;¹⁵⁶ il n'empêche qu'ils résonnent avec la cohérence de son œuvre fictionnelle. Dans *Of Noble Family*, c'est Martha Jones qui entre en scène pour le caméo : un choix très significatif dans la visée féministe et postcoloniale de ce tome, qui sort ce personnage de l'ombre du dixième Docteur et aborde de front des questions évitées dans la série télévisée, telles que le racisme. Par ailleurs, le caméo du Docteur dans *Ghost Talkers* accompagne la transition de la fantasy historique vers un contexte plus contemporain,¹⁵⁷ ce qui semble très approprié pour un Seigneur du Temps.

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner la transparence, le désir de partage dont font preuve certains auteurs de notre corpus sur leurs sites; l'intérêt des billets de blogs de Kowal et Carriger ne va toutefois pas aussi loin que ce que construit Fforde. Sur son site, il juxtapose des informations factuelles (dates de tournée, références, formulaires de contact) avec différents contenus bonus ancrés dans les mondes de ses romans (en priorité *Thursday Next* mais pas seulement). La page d'accueil s'intitule « Grand Text Central »,¹⁵⁸ et on a effectivement l'impression d'être dans un hall de gare, libre d'embarquer sur telle ou telle ligne de train vers des nouveaux horizons de l'imaginaire.¹⁵⁹ Cette impression de mouvement et d'absence de limites est renforcé par l'accès aux dessous de l'écriture : nous avons parlé des scènes coupées, premiers jets, personnages effacés (mais préservés sur la toile), et Fforde assure également un service après-vente presque littéral, dédiant toute une section aux « mises à jour » des romans. Dans un mode d'emploi humoristique, où le livre est décrit comme un programme informatique,

¹⁵⁶ « My rule is that I can slide these private jokes in only if they don't interrupt the story [...]. I don't expect anyone to notice these, unless I point them out. In fact, if you do, then I've done it wrong. But still... how can you not want a little bit of Doctor Who in your Regency fantasy? I mean, as an author I'm given licence to create a universe as I see fit. It's not complete without a Time Lord » (Kowal, Mary Robinette. « Where to Find the Doctor in All of my Historical Fantasy Novels ». *Tor.com*. 10 April 2013. < <http://www.tor.com/2013/04/10/ive-hidden-the-doctor-in-all-of-my-historical-fantasy-novels/>>. Consulté le 18/05/2017).

¹⁵⁷ Après 1916, Kowal est passée aux années soixante avec *Lady Astronaut of Mars*. Il s'agit là d'une stratégie éditoriale soigneusement élaborée avec son agent littéraire, qu'elle explique dans plusieurs épisodes de *Writing Excuses*.

¹⁵⁸ [Voir Annexe 20].

¹⁵⁹ Besson utilise l'image des constellations dans son ouvrage de 2015, tout comme Guilet, qui la reprend en référence à *Remediation: Understanding New Media* (Bolter, Jay David and Richard A Grusin. Cambridge: MIT Press, 2000). Guilet parle également d'écologie médiatique, en référence aux travaux de Katherine N. Hayles (*Writing Machines*. Cambridge: MIT Press, 2002).

le lecteur est invité à corriger, au feutre, les différentes fautes et coquilles qui ont été relevées depuis la première édition. Fforde établit un dialogue informel et léger, se moquant de ses propres erreurs et jouant toujours avec la limite entre réalité et fiction : la fin du billet annonce des mises à jour futures pour corriger l'intrigue de nombre d'œuvres canoniques.¹⁶⁰ Dans un esprit similaire, Kowal a répondu à une erreur de publication dans *Glamour in Glass*, qui avait fait disparaître la première phrase, en proposant à ses lecteurs un quizz pour reconnaître les deuxièmes phrases d'incipits connus, ainsi qu'une multitude de moyens pour corriger ces premières éditions : étiquettes, marque-pages, t-shirts, tabliers... si le lecteur lui apporte le livre lors d'une dédicace, l'auteure inscrira elle-même la phrase.¹⁶¹ L'erreur à rectifier devient elle-même une source d'enrichissement : au premier degré, il s'agit bien sûr d'une opération de communication intelligente, mais en lien avec Fforde, nous y voyons une célébration de la réalité de l'œuvre, dont les failles et les défauts ne font que l'ouvrir à l'imaginaire des lecteurs.

Dans son essai « De l'œuvre au texte », Barthes souligne la différence entre l'œuvre, « prise dans un processus de filiation », « objet de consommation », et le Texte, pluriel, organique, démoniaque et ouvert.¹⁶² Pourtant, les œuvres-mondes de la culture populaire en général et des littératures de l'imaginaire en particulier semblent aujourd'hui de plus en plus ouvertes en amont et en aval, par la mise en scène des dessous de leur création et par la culture participative, laquelle transforme les objets de consommation en sujets de création. Notre analyse des failles, appels d'air et frontières fluides semble bien sage au regard des possibilités transmédiatiques et nous n'avons pas même trouvé l'espace nécessaire pour explorer les sons¹⁶³

¹⁶⁰ « *Romeo & Juliet* V1.3 upgrade : the messenger makes it in time; successful elopement, Montagues and Capulets keep on senselessly killing one another./ *Anthony & Cleopatra* V5.6 upgrade: Mark Anthony gives up wide arc of ranged empire, marries Cleopatra, no asp, happily ever after. [...] *Tess* V3.8 upgrade: Tess marries Angel in the first place; start dairy farm, lots of pretty children » (Fforde, Jasper. « Fforde Book Upgrade Centre. This Page: The Eyre Affair V1.4 (UK copies only) ». *Jasper Fforde.com*. <<http://www.jasperfforde.com/upgrade/upgrade.html>>. Consulté le 18/05/2017).

¹⁶¹ Kowal, Mary Robinette. « New beginnings – or – What happened to my novel's first sentence ». Mary Robinette Kowal. 9 April 2012. <<http://maryrobinettekowal.com/journal/new-beginnings-or-what-happened-to-my-novels-first-sentence/>>. Consulté le 18/05/2017.

¹⁶² Barthes, Roland. « De l'œuvre au texte » in *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1974. p.73-75.

¹⁶³ Marie Brennan fait partie des auteurs qui compilent des *playlists* pour écrire leurs romans, afin d'évoquer une émotion, une atmosphère particulière, puis les mettent en ligne pour partager avec leurs lecteurs. Chacun des tomes de *The Memoirs of Lady Trent* a donc une *playlist*, avec une chanson attribuée par chapitre (voici celle du tome 1 : <http://www.swantower.com/writing/natural-history-dragons/music/>). Par ailleurs, la communauté steampunk semble propice aux mélanges transmédiatiques : le roman *Clockwork Angels* (2012) de Kevin J. Anderson est le fruit de sa collaboration avec Neil Peart, chanteur du groupe Rush, qui a sorti un album-concept du même nom. Les paroles, structurées autour d'une histoire de quête, ont été étoffées et transformées pour créer le roman et la collaboration s'est poursuivie pour un deuxième tome, *Clockwork Lives* (2015). La critique de Perschon (Perschon,

et images¹⁶⁴ qui enrichissent la lecture, mais l'effet d'ensemble est tout de même celui d'un débordement, d'un univers sans limites car laissé inachevé. Le jeu intertextuel met sur un même plan les références au canon victorien et à la culture populaire : les *fandoms* ont eux aussi leur hiérarchie mais l'érudition y est déterminée par la passion, l'envie de relire, de revoir, de chasser les œufs de Pâques ou de créer de nouveaux jeux de piste sur des terrains qu'on croyait épuisés. La complétude virtuelle que projettent les cycles, les collections et les annexes ne peut assouvir le désir du cœur qui veut poursuivre le jeu à l'infini, et les évolutions des moyens de production, diffusion et réception des fictions s'y plient bien volontiers, esquissant des labyrinthes (tantôt organiques, tantôt commerciaux) où la lecture circulaire va se perdre, se retrouver et s'approfondir. C'est le cercle magique d'Huizinga, qui protège, abolit les différences de rang et ne peut être quitté avant d'avoir rempli les obligations du jeu. Et parce que lecteur s'y sent en sécurité, il ose construire des mondes parallèles, poser des questions inouïes et rêver des horizons d'une inquiétante étrangeté. Il croit, sans l'ombre d'un doute, « que le monde est une histoire, que l'œuvre est un monde, et que tout est un jeu à part le jeu lui-même, qui est sérieux ». ¹⁶⁵

Mike. « *Clockwork Lives* by Kevin J Anderson and Neil Peart ». 16 May 2016. *The Steampunk Scholar*. <<http://steampunkscholar.blogspot.fr/2016/05/clockwork-lives-by-kevin-j-anderson-and.html>>. Consulté le 19/05/2017) laisse entendre que ce dernier n'était pas à la hauteur de ses ambitions (une imitation de la structure des *Canterbury Tales* de Chaucer) mais on y retrouve un travail sur le livre en tant qu'objet, conçu pour ressembler à l'ouvrage alchimique manipulé par le personnage principal.

¹⁶⁴ Fforde a toujours voulu intégrer des illustrations dans *Thursday Next*, ce n'est qu'à partir du tome 5 qu'il a eu gain de cause avec ses éditeurs. On y retrouve bien l'hommage aux *pulps*, alors que les illustrations de Rosenberg dans *Jonathan Strange and Mr Norrell* soulignent l'atmosphère gothique. Pratchett a toujours travaillé étroitement avec ses illustrateurs : *The Art of Discworld* donne l'occasion à Paul Kidby d'expliquer la richesse de ses références visuelles (notamment ses parodies de tableaux célèbres) et les illustrations de Melvyn Grant dans *Where's My Cow?* utilisent trois styles iconographiques distincts, qui reflètent les transitions entre le récit-cadre (où Vimes lit à son fils) et le récit intradiégétique. Scott Westerfeld tenait à faire illustrer *Leviathan* précisément pour évoquer une époque où les romans illustrés étaient la norme, et a travaillé étroitement avec Keith Thompson, qui signe aussi la magnifique carte allégorique.

¹⁶⁵ Besson, *Constellations*, *op.cit.*, loc.26.

*

* *

Au cours de cette troisième et dernière grande partie, nous nous sommes brièvement demandée si notre corpus pourrait être considéré comme de la fantasy « radicale » (au sens étymologique) : l'idée nous semble d'autant plus pertinente si l'on considère non seulement le retour aux sources, aux origines victoriennes des littératures de l'imaginaire (qui, comme déjà avancé dans le chapitre 5, transforment le paralittéraire en métalittéraire) mais aussi la recherche d'une racine commune, d'une émotion primaire (enchantement, curiosité, frisson) que montre la fantasy néo-victorienne dans ses images et imaginaires. Rose, reformulant la post-face du *Nom de la rose*, définit le postmodernisme d'après Eco comme la répétition ironique de ce qui a déjà été dit à une époque d'innocence perdue.¹⁶⁶ La fantasy est le royaume de l'innocence retrouvée : son désir d'évasion sous-jacent n'est jamais simple, même lorsqu'il vire vers le néo-conservatisme, et sa répétition enjouée des lieux communs et références, loin de les vider de leur sens, réenchante les mondes et les mots. L'exemple le plus parlant de notre corpus est probablement le comique de répétition tel que le pratique Pratchett : subtil et ostentatoire, grossier et philosophique, érudit et enfantin, avec ses *figgins* qui deviennent réalité à la troisième occurrence. Huizinga, qui consacre tout un chapitre aux liens entre jeu et poésie, affirme : « [P]oetry [...] lies beyond seriousness, on that more primitive and original level where the child, the animal, the savage and the seer belong, in the region of dream, enchantment, ecstasy, laughter ». ¹⁶⁷ L'ironie y a sa place mais elle ne joue pas le rôle central que lui assignent des critiques comme Hutcheon pour le postmodernisme. Le décalage qui fait basculer le monde connu (victorien et contemporain) sous les yeux du lecteur provient d'abord du *cognitive estrangement* de Suvin. Les mondes de la fantasy néo-victorienne n'émergent jamais du néant et bien souvent, ils exploitent les mécanismes de l'uchronie, l'écart minimal qui fait toute la différence : la valeur du préfixe « néo- » rejoint le *novum*. La magie compte dans ce déboussolement, mais pas de la façon dont on pourrait le croire : la fonction de l'irréel de Bachelard, exprimée grâce aux métaphores des cinq sens, reste paradoxalement au plus près du réel et le but n'est pas de transcender les limites de la réalité mais jouer avec elles. La fantasy néo-victorienne ne fait pas que parler d'évolutions et de révolutions du XIX^e siècle, elle évolue concrètement avec les moyens de production et de promotion de notre ère contemporaine. Cette

¹⁶⁶ « Umberto Eco, 'Postscript to *The Name of the Rose*', 1983: the postmodern is the ironic revisiting of the 'already said' in an age of lost innocence » (Rose, *op.cit.*, p.202).

¹⁶⁷ Huizinga, *op.cit.*, p.119.

dernière grande partie se proposait d'examiner les coutures de la création, la matérialité de l'écriture : les récits transmédiatiques, livres-compagnons et produits dérivés répondent à cette problématique de façon très concrète. Les littératures de l'imaginaire n'ont pas honte d'être des produits du capitalisme et la fascination steampunk pour les objets et les surfaces s'inscrit parfaitement dans l'expansion des œuvres-mondes, infinie car laissée inachevée. Tout objet de consommation est un sujet de création potentiel. Pullman nomme sa trilogie à partir des matériaux sombres abandonnés par le Créateur et dans sa *Poétique*, Aristote traite indifféremment de l'art et de l'artisanat. Entre mots-fiction, métaphores réifiées et jeux de mots, il ne fait aucun doute que la fantasy néo-victorienne est un domaine de la création verbale, pourtant, nous revenons encore une fois sur la définition du paralittéraire selon Tortel (l'absence de « mise en cause de son propre langage » et de « doute de soi »). Cette assurance rejoint notre analyse de la lecture confiante : ce qui ébranle la fantasy n'est pas un doute de soi fondamental, puisqu'elle sait quel(s) monde(s) elle a construit et habite, mais des questionnements au conditionnel, des « et si... ? », des failles dans lesquelles s'engouffreront l'altérité et les récits de demain. C'est sur cette base que doit se construire une poétique pour ses rêves en prose.¹⁶⁸

¹⁶⁸ « Il y a avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose » (Nerval, Gérard de. *Promenades et souvenirs* in *Œuvres* I. Éd. Lemaître, Henri. Paris : Éditions Garnier Frères, 1958. p.466).

CONCLUSION

Le 11 décembre 2016, Diana Pho publie un billet sur *Beyond Victoriana* qui salue la sortie de l'anthologie *Like Clockwork*¹ (elle est l'auteure de l'un des chapitres) et mesure les changements de perspective apportés par les quatre années qui séparent l'écriture de la publication :

The Past — What I was interested in back in 2012 was how [...] these identities, made for play and entertainment, also speak about the political self [...]. It makes for great games of wish-fulfillment and subversion, or wistful explorations of nostalgic superiority. Or a lot of creative works that fall in the gray in-between (good art never asks simple, binary questions). Art can be empowering; it can unintentionally or actively endorse problematic messages; it can be catchy and have great hooks and beautiful aesthetics, and it is never, ever amoral [...]

The Present — The anthology, written to address a post-9/11 world, now is out in a post-Brexit, pre-Trump world. It is a darker world, one where a whimsical longing for a “historical past that never was” rubs up against slogans about building walls, registering religious minorities, and Making America Great Again. It is a more nationalistic world in a frightening way, where playacting as fascists comes too close to the swastikas and hate speech I see graffitied on the streets of the city I love [...].

The Future — Over the past few weeks, I've overheard and participated in conversations all asking [...] questions: Does my art mean anything anymore? Should I be doing something different with my life? What can I do to protect the most vulnerable, the people I love? [...] Steampunk has typically been seen as a positivist, optimistic genre, under the premise that we still have the opportunity to make things better as long as there are ways we can put dreams into action. To make things into reality. To question our pasts in order to stop terrible futures looming in our present.

Because, we must remember that steampunk subculture is performative. It is an action and not a static identity. Steampunk is a verb.²

Ce travail de thèse nous évoque une impression similaire : le fait de parler de « littérature au présent » et de littérature engagée ne résonne pas de la même manière en juin 2017 que lorsque nous écrivions l'introduction en avril 2016 et nos dragons à vapeur apparaissent à la fois plus futiles et plus importants que jamais. « Art can be empowering; it can unintentionally or actively endorse problematic messages; it can be catchy and have great hooks and beautiful aesthetics, and it is never, ever amoral » : voilà ce qu'affirme Pho, et il importe de souligner encore une fois que ce néo-conservatisme que nous avons traqué jusque dans les aventures fantaisistes ne constitue pas une quantité abstraite mais la possibilité réelle d'oublier les horreurs du passé en les esthétisant. L'art n'est jamais amoral, il n'est jamais apolitique et dans le champ de la culture

¹ Bowser, Rachel A. and Brian Croxall (eds.). *Like Clockwork: Steampunk Pasts, Presents, and Futures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

² Pho, Diana M. « Reflecting on *Like Clockwork: Steampunk Pasts, Presents, and Futures* ». *Beyond Victoriana*. 11 December 2016. <<https://beyondvictoriana.com/2016/12/11/reflecting-on-like-clockwork-steampunk-pasts-presents-and-futures/>>. Consulté le 11/06/2016.

populaire, des domaines qui apparaissaient comme des refuges où fuir la réalité sont de plus en plus pensés comme des foyers de résistance.³ Les ventes de *Nineteen Eighty-Four* d'Orwell et *The Handmaid's Tale* d'Atwood ont explosé aux États-Unis depuis l'élection de novembre 2016 : un monde où la vérité peut être remaniée et où les femmes perdent le droit de disposer de leur corps n'a plus grand-chose de science-fictionnel. Un panneau devant une librairie dans le Massachussets dont la photo a fait le tour de la toile indique : « Post-apocalyptic fiction has been moved to our current affairs section ». Sans tomber dans le catastrophisme, un sentiment d'urgence et de responsabilité semble s'être installé aussi bien dans l'actualité que dans les littératures de l'imaginaire.

Dans un tel contexte, que peut nous apporter l'étude des réécritures merveilleuses du XIX^e siècle ? Peut-être une prise de distance qui nous fait actuellement défaut, car le décalage (temporel et doublement fictionnel) de la fantasy néo-victorienne, qui permet parfois à la nostalgie restauratrice de s'installer et de déformer la mémoire, introduit également du *cognitive estrangement*. Dans le chapitre 3, nous avons étudié à la fois la normalisation de l'impérialisme victorien en arrière-plan d'œuvres par ailleurs progressistes et le décentrement bien réel dans plusieurs exemples de steampunk postcolonial. Changer de perspective pour changer le monde : Pho insiste sur la dimension performative, active du steampunk et c'est justement dans cette opposition entre (néo-conservatisme) statique et (néo-victorianisme) actif que nous avons construit notre problématique centrale. Nous pourrions d'ailleurs l'aligner sur la distinction qu'établit Frank Kermode entre le mythe et la véritable fiction :

Myth operates within the diagrams of ritual, which presupposes total and adequate explanations of things as they are and were; it is a sequence of radically unchangeable gestures. Fictions are for finding things out, and they change as the need of sense-making change. Myths are the agents of stability, fictions the agents of change. Myths call for absolute, fictions for conditional assent. Myths make sense in terms of a lost order of time [...]; fictions, if successful, make sense of the here and now.⁴

Barthes formule des analyses similaires dans ses *Mythologies*⁵ et fait de la poésie un langage qui résiste justement au mythe :

³ *Tor.com* a ainsi publié pour la journée internationale des femmes 2017 une série de *flash fictions* SFF intitulée *Nevertheless, she persisted* en allusion aux paroles prononcées par le sénateur Mitch McConnell pour justifier le traitement de la sénatrice Elizabeth Warren le 7 février 2017 (elle essayait de faire objection à la nomination de Jeff Sessions à la Cour Suprême et a été réduite au silence) : « She was warned. She was given an explanation. Nevertheless, she persisted ». L'expression a presque instantanément été détournée en slogan féministe.

⁴ Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1968. p.39.

⁵ « À la surface du langage, quelque chose ne bouge plus : l'usage de la signification est là, tapi derrière le fait, lui communiquant une allure notificatrice ; mais en même temps, le fait paralyse l'intention, lui donne comme un

Alors que le mythe vise à une ultra-signification, à l'amplification d'un système premier, la poésie au contraire tente de retrouver une infrasignification, un état présémologique du langage ; bref, elle s'efforce de retransformer le signe en sens : son idéal – tendanciel – serait d'atteindre non au sens des mots, mais au sens des choses même. C'est pourquoi elle trouble la langue, accroît autant qu'elle peut l'abstraction du concept et l'arbitraire du signe et distend à la limite du possible la liaison du signifiant et du signifié ; la structure « flottée » du concept est ici exploitée au maximum [...]. [N]otre poésie moderne s'affirme toujours comme un meurtre du langage, une sorte d'analogie spatiale, sensible, du silence. La poésie occupe la position inverse du mythe : le mythe est un système sémiologique qui entend se dépasser en système factuel ; la poésie est un système sémiologique qui prétend se rétracter en système essentiel.⁶

Aucune des œuvres de notre corpus ne pourrait être réellement décrite comme un « meurtre du langage », pourtant il y a un élément de résistance dans la poétique de ces rêves en prose : nous avons vu comment nos dragons à vapeur, bien que fondés sur un pacte de lecture confiante, sortent des limites paralittéraires définies par Tortel et Couégnas. La merveille n'est pas tout à fait évidente, l'immersion se double de spéculation : il nous semble que la dimension néo-victorienne fait d'autant plus ressortir certains éléments postmodernes (formels et idéologiques) de la fantasy. *A priori*, le néo-victorianisme dépend de la reconnaissance et de la remise en cause d'éléments historiques et littéraires du XIX^e siècle. Or, les littératures de l'imaginaire baignent dans une sorte d'intertextualité latente, puisque chaque œuvre doit justifier sa viabilité commerciale en se situant dans un (sous-)genre suffisamment exploité (mais pas trop). À quelques exceptions près, un auteur de l'imaginaire ne saurait aujourd'hui écrire de façon insulaire, sans se familiariser régulièrement avec les productions contemporaines et l'évolution des marchés. Le chaudron du récit de Tolkien est devenu une culture collaborative.

On pourra s'étonner, dans nos analyses de *world-building*, cosmogonie et œuvres-mondes (et en particulier dans le dernier chapitre), de ne trouver aucune mention de la *mythopoeia*. Cette omission est délibérée. Le terme existe sous différentes variantes orthographiques, en particulier « mythopoétique », et semble correspondre à des définitions variées selon les auteurs et les critiques.⁷ Nous n'utilisons pas celle de la Mythopoeic Society⁸

malaise d'immobilité : pour l'innocenter, il la glace. C'est que le mythe est une parole *volée et rendue* » ; « *le mythe est une parole dépolitisée* » ; « Statistiquement, le mythe est à droite » ; « Le mythe prive l'objet dont il parle de toute Histoire » (Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957. p.211 ; 230 ; 236 ; 239 ; italiques originales).

⁶ *Ibid.*, p.220.

⁷ Pour une vue d'ensemble, voir le très riche article de Véronique Gély, « Pour une mythopoétique : Quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction » (*Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2006. <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>>. Consulté le 11/06/2017).

⁸ « We define this as literature that creates a new and transformative mythology, or incorporates and transforms existing mythological material. Transformation is the key — mere static reference to mythological elements, invented or pre-existing, is not enough. The mythological elements must be of sufficient importance in the work to influence the spiritual, moral, and/or creative lives of the characters, and must reflect and support the author's underlying themes. This type of work, at its best, should also inspire the reader to examine the importance of

(bien que leur insistance sur la dimension transformative soit intéressante) mais faisons directement allusion au poème de Tolkien ‘Mythopoeia’ dont voici un extrait :

Man, sub-creator, the refracted light
through whom is splintered from a single White [...]
Though all the crannies of the world we filled
with elves and goblins, though we dared to build
gods and their houses out of dark and light,
and sow the seed of dragons, ‘twas our right
(used or misused). The right has not decayed.
We make still by the law in which we’re made.
[...]

I will not walk with your progressive apes,
erect and sapient. Before them gapes
the dark abyss to which their progress tends -
if by God’s mercy progress ever ends, [...]
I will not treat your dusty path and flat,
denoting this and that by this and that,
your world immutable wherein no part
the little maker has with maker’s art.
I bow not yet before the Iron Crown,
nor cast my own small golden sceptre down.⁹

Le poème, écrit dans les années 1930 mais publié en 1988, peut être lu comme un manifeste de la fantasy et bien qu’il semble anticiper des réalités contemporaines comme la saturation des lieux communs (« all the crannies of the world we filled/with elves and goblins [...] used or misused »), il est aussi étroitement associé à la fantasy tolkienienne, à la figure de l’écrivain démiurge (« man, sub-creator ») qui crée son monde en dehors de la réalité. Tolkien, père du genre, est l’incarnation même du génie romantique dans sa tour d’ivoire mais la fantasy contemporaine nous semble justement intéressante dans la mesure où elle sort de son ombre et du culte du créateur pour devenir une œuvre ouverte et collective. Par ailleurs, la fantasy néo-victorienne ne rejette pas la « route poussiéreuse » du progrès sur laquelle s’avancent les « singes progressifs » : nous avons vu comment le darwinisme lui tient lieu de bestiaire et la technologie de royaume. Le steampunk, en particulier, préfère une bonne clé à molette au petit spectre d’or et s’incline volontiers devant la Couronne de Fer tant qu’il peut la refondre et la décorer : son esprit irrévérencieux est bien loin de l’atmosphère élégiaque du poème. L’abîme de *Paradise Lost*, que Tolkien dépeint comme le but final de la course du progrès, est en réalité

mythology in his or her own spiritual, moral, and creative development. Our members are a diverse lot, and their individual definitions of mythopoeic literature and its authors are equally diverse » (« About ». *The Mythopoeic Society*. <<http://www.mythsoc.org/about.htm>>. Consulté le 11/06/2017).

⁹ Tolkien, J.R.R. ‘Mythopoeia’. 1988. <<http://home.agh.edu.pl/~evermind/jrrtolkien/mythopoeia.htm>>. Consulté le 13/06/2017.

une source sans fond de matériaux sombres à partir desquels les amoureux de l'imaginaire peuvent bâtir de nouveaux mondes ensemble.

Plutôt qu'une mythopoétique, c'est donc une poétique de la fiction (la fiction au sens où l'entend Kermode, qui fait sens dans le *hic et nunc*) qui émerge de la fantasy néo-victorienne et il convient par conséquent de définir le lien concret entre résistance et style, entre esprit et création verbale. Dès la première saison de *Writing Excuses*, Sanderson revendique son allégeance à une prose orwellienne transparente et en fait une caractéristique de la littérature de genre.¹⁰ Dans un épisode de la douzième saison, les animateurs reviennent plus spécifiquement sur la frontière entre littérature de genre et littérature blanche :

[Kowal] One of the things that someone said to me, who reads primarily literary fiction, said that what she was looking for when she picked up literary fiction was a book that made her work, and that challenged her, and that reshaped the way she thought. Which was interesting, because for me, in science fiction and fantasy prose, what we talk about so often is having effortless prose that someone does not have to work to follow what's going on. [...]

[Sanderson] I had a professor who once described the difference between the two as, using my windowpane metaphor, he said, "Literary, the windowpane is a beautiful work of art in itself. It is a stained glass window." That yes, you can see the story through it, but the way the stained glass window changes what's on the other side, and the way you change perspective to see what's out there, is a huge part of the experience. Not every literary fiction is trying to do this specific thing, but that's one way to look at it [...]. A lot of commercial fiction, popular fiction, whatever is trying to make that windowpane as invisible as possible. [...]. You can challenge with more than just the prose. You can challenge, as Kurt Vonnegut did, with the themes. [...] You can take your genre, and you're like, "I want to write dragon books. I want to write really fun dragon books. I want to write them in a way that stands out."¹¹

Au cours de ce travail, nous avons fréquemment eu recours à des objets réfléchissants ou translucides pour mettre en mots la façon dont la fiction nous fait voir (et, par conséquent, transforme) le monde passé et présent : miroir, jumelles, loupe, microscope, *goggles*, galerie des glaces...et fenêtres. En termes d'écriture, les romans de Miéville ou Swanwick peuvent certainement être comparés à des vitraux – des vitraux postmodernes et parfois tellement chargés en ornements étranges qu'on a du mal à distinguer l'histoire derrière l'écriture. Le style

¹⁰ « [Sanderson] When we're writing in genre fiction, most...every one of us, most people I talk to, most authors I know are trying to write Orwellian fiction, which is... Orwellian prose: he talked about prose that's translucent, that you don't see the prose, you see the story, the prose is a window beyond which all of these wonderful things are happening, and when you start fiddling with tense, it starts making people pay attention to the window instead of what's happening beyond it. [Wells] If your writing is calling attention to itself, then you are getting away from the kind of storytelling roots that most people in this genre are trying to do » (Sanderson, Wells and Taylor. « Writing Excuses Episode 25 », *op.cit.*, 13:24-14:00).

¹¹ Sanderson, Brandon, Mary Robinette Kowal, Mary-Anne Mohanraj and Wesley Chu. « Writing Excuses Season 12 Episode 5: Literary Fiction ». *Writing Excuses*. 29 January 2017. 13:58-19:14. <<http://www.writingexcuses.com/2017/01/29/12-5-literary-fiction/>>. Consulté le 13/06/2017 (Puisqu'il s'agit d'une transcription, nous avons fait l'économie de [sic] après chaque faute de grammaire et rupture de construction).

de Pratchett tend également à nous emporter sur des tangentes accessoires à la diégèse, pour le plus grand bonheur du lecteur, et parvient à insuffler à son écriture à la fois le savoir-faire de l'orfèvre *et* l'enthousiasme d'un enfant qui dessine sur les murs avec ses crayons de couleur. La plupart des romans du corpus ressemblent (à première vue) plus à des fenêtres classiques mais nous nous demandons si la fantasy néo-victorienne peut vraiment atteindre la transparence. Lire un roman de Carriger ne donne pas l'impression de fournir un effort : on est emporté par l'humour, les personnages et les aventures. Pourtant la langue hybride qu'elle adopte (« a kind of pigeon British American pseudo-Victorian codswallop ») n'est pas invisible, elle évoque une altérité (passée, uchronique et merveilleuse) et oppose une infime résistance à la lecture.¹² Le travail de reconstitution que fournit le lecteur se situe principalement au niveau du monde fictionnel et de sa xéno-encyclopédie, mais pas seulement. Cela est encore plus vrai pour les romans de Hodder, où la recreation fantaisiste du XIX^e siècle et la réflexion sur le temps sont intimement liées à la narration non-chronologique, à l'esthétique du collage (qui mélange épigraphes, citations, pastiches et parodies), aux néologismes et répétitions. Walton est probablement le meilleur exemple d'alliance entre un livre sur les dragons hors-norme (« I want to write dragon books [...] in a way that stands out »), un univers extrêmement riche *et* un travail complexe sur la langue du roman sentimental du XIX^e siècle qui parvient à la fois à émerveiller et à déstabiliser le lecteur, en particulier sur les questions genrées.¹³ Comme le dit Sanderson, il est possible de défier (« challenge »), remettre en question le lecteur par l'écriture *et/ou* par les thèmes et la question de la perspective nous semble tomber entre ces deux domaines. La focalisation interne adoptée par Kowal dans *Glamourist Histories* n'a ainsi rien de spectaculaire, pourtant elle en vient à décentrer la vision de l'Empire et amène le lecteur à réfléchir sur l'altérité de façon radicale sans même qu'il ou elle ne s'en rende compte. La révolution est dans les détails et la fantasy néo-victorienne entrelace la reconnaissance des éléments familiers (du XIX^e siècle et des *topoi* de l'imaginaire) avec l'étrangeté du *novum* pour engager son lecteur sur des chemins de traverse. Miéville a affirmé plusieurs fois en entretien : « I don't think my job is to try to give readers what they want; I think my job is to try to make readers want what I give ».¹⁴ Ce parti pris est bien visible dans la trilogie de *Bas-Lag* ; la plupart

¹² Notons que l'étrangeté ne vient pas seulement des inventions de l'auteure : dans les romans d'Heyer (dont on trouve une forte influence chez Carriger), l'attention minutieuse que cette dernière porte à la reconstitution de la Régence anglaise et en particulier de la langue crée une impression presque surréaliste.

¹³ Voir Chapitre 1, II, 3.

¹⁴ Skelliescar. « China Miéville: 'My job is not to try to give readers what they want but to try to make readers want what I give' – Interview ». *Our Daily Read*. 20 September 2012.

des romans du corpus apparaissent plus enclins à donner au lecteur ce qu'il veut. Toutefois, si la fantasy est bien la fiction du désir du cœur, il semble que cette même fiction, en tant qu'agent de changement, soit particulièrement adepte à jouer sur notre corde sensible en fantasy néo-victorienne, assouvissant notre soif d'aventure, de romance, de machines à vapeur et de hauts-de-forme pour façonner de nouveaux désirs et faire évoluer nos horizons d'attente. Tel est le pouvoir du *sense of wonder*.

Comme le dit Saint-Gelais, il ne s'agit pas de décerner un brevet de littérarité aux littératures de l'imaginaire ; d'ailleurs l'expérimentation formelle ne va pas obligatoirement de pair avec le progressisme. Cependant, il y a suffisamment de recoupement entre les deux pour affirmer que nous avons bien affaire à une littérature néo-victorienne, à une véritable fiction même si les mythes néo-conservateurs (phallogocentriques, impérialistes, hétéronormés et autres) y refont régulièrement surface. Cela étant établi, comment formuler sa poétique, annoncée dès le titre et longtemps remise à plus tard ? L'écriture de l'ombre évoquée dans le chapitre 8 a une certaine résonance, tout autant que le concept d'une littérature interstitielle, qui croise les sous-genres de l'imaginaire et ne se laisse pas enfermer dans les critères paralittéraires. Lointaine descendante du gothique du XIX^e siècle, la fantasy néo-victorienne lui doit sa fascination pour le double et l'entre-deux, même si sa composante fantastique se dilue et se cache dans la dominante merveilleuse. Dans le prolongement du billet de Pho, nous pourrions aussi parler d'une littérature de la résistance – en référence à la dimension engagée que nous n'avons cessé d'accentuer mais aussi à un des sens du préfixe para- évoqué dès l'introduction : « contre », c'est-à-dire « opposé à » et « proche de ». L'idée d'une opposition (à défaut de révolution) dans un écart minimal, à la fois vis-à-vis de la fantasy et de la littérature néo-victorienne mimétique, correspond bien à de nombreuses œuvres du corpus. Néanmoins, nous revenons finalement aux éléments soulignés à la fin du chapitre 9 : le défaut, la faille, la brèche, la fissure. Le merveilleux s'invite dans l'ère victorienne et le XIX^e siècle s'installe dans les mondes secondaires prototypiques de la fantasy ; bien qu'il ne s'agisse pas de l'intrusion brutale du surnaturel qui caractérise le fantastique, ce mélange introduit bien des lézardes dans le pacte de lecture confiante en renvoyant le lecteur à sa réalité (passée et contemporaine). De plus, le recours fréquent à l'uchronie joue pleinement sur les regards en coin, les chemins de traverse, tout ce qui aurait pu être (et qui a donc été, quelque part dans le multivers). Ce faisant, les œuvres de

<<http://www.ourdailyread.com/2012/09/china-mieville-my-job-is-not-to-try-to-give-readers-what-they-want-but-to-try-to-make-readers-want-what-i-give-interview/>>. Consulté le 14/06/2017.

la fantasy néo-victorienne révèlent à leur tour des défauts et des non-dits, des failles dans lesquelles de nouveaux mondes pourront prendre racine.

Nous avons formulé une pragmatique de la lecture puis un pacte de lecture avant d'arriver à cette poétique ; en contre-point de ce travail de réflexion émergé se trouvent toute une série d'interrogations immergées sur la *réalité* de la lecture et de la réception du corpus. L'introduction rappelle qu'il s'agit d'une thèse en littérature et non en sociologie, mais nous avons plus d'une fois regretté de ne justement pas avoir la formation, le temps et les outils nécessaires pour effectuer des enquêtes concrètes sur le lectorat. « Le lecteur » est invoqué tout au long des neuf chapitres, en référence au lecteur modèle¹⁵ d'Eco mais aussi pour nous simplifier la tâche sur un plan conceptuel et grammatical. Or, l'emploi de cette convention masque justement la diversité du lectorat, et notamment tous les lecteurs de fantasy néo-victorienne qui sont en réalité des *lectrices*. De façon plus générale, force est de constater que ce corpus dont nous nous sommes acharnée à montrer la cohérence thématique, générique et poétique est avant un amalgame de différents genres et sous-genres parfois difficiles à relier. La fantasy néo-victorienne en tant qu'étiquette éditoriale n'existe pas vraiment ;¹⁶ ce n'est pas un problème sur le plan scientifique, mais cela pose des questions quant au contexte de réception des œuvres. Y a-t-il réellement un parcours du lecteur de l'imaginaire qui mène naturellement de Carriger à Miéville ? Le steampunk est un « genre extrêmement visible et reconnaissable, mais qui reste à la marge »,¹⁷ et si l'identification d'éléments graphiques dans un film ou une robe haute couture est aujourd'hui fréquente auprès du grand public, la lecture de romans steampunk présuppose *a priori* un minimum de connaissances sur le XIX^e siècle. Nous avons insisté sur le côté joueur, fantaisiste et décomplexé du genre, ainsi que sur le fait que l'on n'est pas obligé d'identifier précisément toutes les allusions pour apprécier le contexte. Néanmoins, nous nous demandons dans quelle mesure le jeu de reconnaissance et de défamiliarisation reste limité à une élite.

Où se situe le degré d'érudition nécessaire ? Il apparaît sensiblement moins élevé en YA, en particulier chez Clare, qui expose méthodiquement ses sources et ses allusions. Le

¹⁵ « Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que "connaissance de codes") qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » (Eco, Umberto. *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Bouzaher, Myriem. Paris : Bernard Grasset, 1985. p.71).

¹⁶ Les étiquettes « gaslight/gaslamp fantasy/romance » s'en approchent le plus, mais restent peu utilisées.

¹⁷ Barillier et Colson, *op.cit.*, p.159.

dialogue intertextuel et uchronique de Carriger, plus subtil et complexe, est également très abordable : les aventures fantasques, les personnages hauts en couleur, l'intrigue sentimentale tout droit tirée de la bit-lit et l'humour « enrobent » la dimension néo-victorienne pour former un produit très digeste. *The Difference Engine* est une tout autre affaire, et risque de rebuter un public qui ne serait pas déjà rompu au cyberpunk, à la métafiction historiographique ou à une science-fiction plus littéraire. Hodder est un cas hybride : même si sa réflexion complexe sur la nature de l'Histoire est présentée sous forme d'aventures très *pulp*, ce n'est pas le genre de roman que nous présenterions à un public d'élèves et d'étudiants pour leur faire découvrir le contexte historique et littéraire du XIX^e siècle. Toutefois, il est possible que nous exagérions la difficulté : après avoir lu plus d'une centaine d'œuvres de fantasy néo-victorienne, notre regard est forcément biaisé. Pourtant, d'après quelques incursions dans des forums de discussion de lecteurs de Fforde, eux-mêmes ne semblent pas d'accord sur la culture littéraire nécessaire pour apprécier l'humour spécifique à *Thursday Next*. On oublie d'ailleurs parfois que l'humour n'est pas quelque chose d'abordable pour tous, et Pratchett, malgré son immense popularité, semble souvent perçu (y compris par des lecteurs de l'imaginaire) comme trop compliqué, trop vaste, trop dense dans son comique de répétition ; tout ce qui inspire la dévotion passionnée de ses fans va aussi rebuter d'autres lecteurs. Les communautés sans limites s'inscrivent au sein d'un cadre restreint, et nous aurions aimé savoir quelles en sont les frontières de classe, de genre et d'éducation pour voir si la notion de « braconnage culturel » de De Certeau s'applique réellement ou si l'écriture et la lecture de la fantasy néo-victorienne perpétuent la culture dominante.

Voilà pour les limites liées à notre approche d'angliciste littéraire. En termes de corpus, les coupes et omissions effectuées par souci de longueur sont bien entendu nombreuses. Il y aurait par exemple eu matière à faire une analyse plus spécifique du roman épistolaire, en s'appuyant sur *Epistolary Encounters in Neo-Victorian Fiction: Diaries and Letters* de Kym Brindle.¹⁸ Notre corpus inclut *Sorcery and Cecelia* et *Frankenstein Unbound*, mais pas *Freedom and Necessity* (1997) de Steven Brust et Emma Bull, qui fait pourtant partie de la fantasy marxiste définie par Miéville et apporte un éclairage encore différent sur la révolution (de 1848) avec sa forme épistolaire. Le corpus ne pouvait pas être exhaustif ; les romans plus périphériques et/ou consultés plus tard sont passés au deuxième plan. Le côté subjectif est toujours acquis en littérature – toutefois, dans le cadre d'une littérature engagée qui n'a cessé

¹⁸ Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

de gagner en importance au cours de ce travail, l'échantillon final nous amène à interroger les critères de sélection.

Alors que les États-Unis ont annoncé leur volonté de sortir des accords de Paris, rappelant ainsi que l'écologie est loin d'être acquise comme une priorité contemporaine, nous ne faisons que deux rapides allusions à l'écrocritique. Le concept de « politiquement correct », problématique en soi, est devenu particulièrement douteux dans le contexte actuel de montée des parties d'extrême-droite. La fiction forme et informe notre vision du monde, et ne peut par conséquent jamais avoir trop d'écologie ni de représentation d'identités marginalisées, de personnages *queer*, de couleur, pris entre deux cultures... *Steeplejack* (2016) de A.J. Hartley nous présente un exemple très réussi de steampunk sud-africain : la cité multiculturelle de Bar-Selehm, inspirée de Durban, abrite une société patriarcale et déchirée par les tensions racistes entre l'élite blanche (descendants de colons de Belrand, l'équivalent des Pays-Bas), les Lani (descendants de travailleurs immigrés, évoquant culturellement les Indiens) et les Mahweni (habitants originaux de la région, évoquant les Zoulous). *Firebrand*, la suite publiée en juin 2017, montre les prémices de l'apartheid tout en intégrant une crise de réfugiés de guerre, qui résonne au plus près de notre contexte actuel.¹⁹ Cette nécessaire diversification de la fiction contemporaine dépend tout autant de l'identité des auteurs que des personnages. Les romans sont racontés du point de vue d'une héroïne de couleur mais Hartley lui-même, Britannique émigré aux États-Unis, est un homme blanc et s'exprime de façon lucide sur les problèmes en jeu, sans se cacher derrière l'excuse de l'imaginaire :

What this means, of course, is that I'm inventing the world and its people, drawing on current issues as much as I am those of the past, and mixing those with known histories. I am not a person of color (POC), and my writing one may raise issues that can be encapsulated by what I call "the Jurassic Park conundrum": "Your scientists were so preoccupied with whether or not they could, that they didn't stop to think if they should," or more simply as "Why?" [...]

Portraying disempowered Otherness on the page is still possible even if you don't know it (in your gut) as lived experience. You can research it. You can talk to other people about it. Hell,

¹⁹ « It's probably self-evident that I wanted to use the fantasy frame to explore current social and political issues, mixing adventure, mystery and wonder with some fairly hard truths from our own world, but I don't think I had realized just how topical it would feel. The novel was completed long before the presidential election, and though there are flashes of campaign rhetoric in the mouth of Anglet's principal political antagonist, Nathan Richter, the extent to which the book now seems to reflect our own country is a little unnerving. In fact, in spite of the unfamiliarity of the world and its occasional deviations from conventional reality, it barely feels to me like fantasy at all. All of which makes me wonder if the real 'big idea' has to do with the book's generic hybridity; it's a mystery, a thriller, and a fantasy adventure, but it's also a kind of alternate history with an edge of social commentary. I like to think that it's both fun and serious, both a diversion from reality and a story about political resistance in a world which seems rather more familiar than I would like » (Hartley, A.J. « The Big Idea: A.J. Hartley ». *Whatever Scalzi*. 6 June 2017 <<http://whatever.scalzi.com/2017/06/06/the-big-idea-a-j-hartley/>>. Consulté le 21/06/2017).

you can see it in the news every day. But writing a POC character when you aren't one yourself is not the same as writing a profession you know nothing about—plumbing, say—which you can fake your way through by watching a few How To videos on Youtube. In the end, all you can do is try to do it with sensitivity and respect, but—and this is more important—be ready to listen to those better qualified to assess what you've done when they tell you you've got it wrong. Again, meaning well isn't enough, and the road to hell really is paved with good intentions.²⁰

Dans notre corpus, Kowal, Brennan, Clarke et Novik construisent des versions riches, complexes et polychromes de la Régence anglaise autour de leurs héros et héroïnes ; ce n'est néanmoins pas la même chose que d'avoir un protagoniste noir et une protagoniste à moitié indienne, de surcroît écrits par une femme de couleur. Zen Cho, auteure malaisienne installée à Londres, situe son roman *Sorcerer to the Crown* (2015) dans une version de la Régence proche de celle de Clarke, où Zacharias Wythe, récemment promu Sorcier Royal, tente de contrecarrer la disparition progressive de la magie en Angleterre – du moins de la magie officielle, respectable, alors que les écoles pour réprimer les pouvoirs magiques des jeunes filles comme celles où vit Prunella Gentleman font fortune. En termes d'écriture, on est plus près de la métaphore de la fenêtre que de celle du vitrail, mais Cho va beaucoup plus loin dans sa représentation de l'altérité et des structures de pouvoir que Clarke. Du côté de la littérature YA, *The Girl From Everywhere* de Heidi Heilig (tout comme sa suite publiée en 2017, *The Ship Beyond Time*) est un roman « #ownvoices » : ce hashtag, lancé en 2015 par Corinne Duyvis sur Twitter, est conçu pour faire la promotion d'œuvres fictionnelles (à l'origine dans la littérature pour enfants, puis plutôt en YA) dont l'auteur(e) partage l'identité marginalisée d'un de ses personnages.²¹ Il s'applique aussi bien en littérature mimétique que dans les littératures de l'imaginaire : Heidi Heilig est *hapa* (Hawaïenne métissée, avec un parent caucasien) comme son héroïne Nix, bipolaire comme Slate et pansexuelle comme Kashmir (deux autres personnages du roman) et elle est très militante sur les réseaux sociaux.

On remarquera que nous n'avons presque pas parlé des adaptations des œuvres du corpus pour le petit et le grand écran. La mini-série et les téléfilms de la BBC basés sur les œuvres de Clarke et Pratchett sont de qualité : le changement de médium est parfaitement négocié et met en valeur l'original. C'est également le cas du film *Stardust* et des trois tomes du manga *Soulless* scénarisés et dessinés par Rem. Le blockbuster *Pride and Prejudice and Zombies* (2016), qui instaure des changements notables de ton et de genre vis-à-vis du roman

²⁰ Hartley, A.J. « Writing POC While White ». *Tor/Forge Blog*. 6 June 2016. <<http://www.torforgeblog.com/2016/06/06/writing-poc-while-white/>>. Consulté le 21/06/2017.

²¹ Duyvis, Corinne. « #ownvoices ». *Corinne Duyvis: Sci-Fi and Fantasy in MG and YA*. 22 Avril 2017. <<http://www.corinneduyvis.net/ownvoices/>>. Consulté le 04/05/2017.

de Grahame-Smith, offrirait plus de matière à débattre, notamment en mettant en lumière le mélange des influences (les adaptations d'Austen de la BBC croisent les films d'horreur). Il n'y a là cependant rien de réellement novateur, que ce soit sur la forme ou sur le fond. En revanche, nous voudrions parler d'un phénomène qui remplit ces deux critères : les adaptations d'œuvres canoniques du XIX^e siècle sous forme de vlogs transmédiatiques. Réalisées par Bernie Su et Hank Green, les cent vidéos de *The Lizzie Bennet Diaries* ont été diffusées du 9 avril 2012 au 28 mars 2013 sur Youtube. Le classique d'Austen y est considérablement modernisé : Lizzie Bennet est une étudiante en communication qui, dans le cadre de son Master, commence à filmer et mettre en ligne de courts vlogs²² hebdomadaires sur sa vie, ses sœurs Jane et Lydia, ses dettes, sa mère qui ne rêve que de marier ses filles, et l'arrivée de deux beaux voisins dans son quartier... Drôle et féministe, la série reflète la diversité ethnique de son cadre californien : Julia Cho joue Charlotte Lu, la meilleure amie de Lizzie, Christopher Sean celui du riche étudiant en médecine Bing Lee, Jessica Jade Andres celui de sa sœur Caroline Lee et l'acteur afro-américain Craig Frank joue le rôle de « Fitz », ami et cousin de Darcy. Les questions maritales sont transposées sur le marché du travail et la série a une forte composante métafictionnelle, dans la mesure où le médium utilisé par Lizzie intervient fréquemment dans l'intrigue, lorsque des personnages découvrent ses vidéos disponibles sur Youtube. Les spectateurs pouvaient suivre l'histoire en temps « réel » grâce aux comptes des personnages sur différents réseaux sociaux (Twitter, Instagram, Tumblr, Pinterest) : une véritable narration transmédiatique. L'exploitation des nouvelles technologies est entrelacée avec une réflexion critique, par exemple sur la notion de e-reputation qui est au cœur de l'arc narratif de Lydia.²³

The Lizzie Bennet Diaries a rencontré un succès considérable (et mérité), remporté différents prix (dont un Emmy) et essentiellement lancé un sous-genre d'adaptation. Chez des créatrices (amateurs), on trouve *The Autobiography of Jane Eyre* (2013-2014, créée par Nessa Aref et Alysson Hall, réalisée par Nessa Aref et Erika Babbins), *Elinor and Marianne Take Barton* (2014-2015, réalisée par Olivia Cole et Emily Rose), *Green Gables Fables* (2014-2016,

²² Vlog : contraction de vidéo blog, sorte de journal vidéo posté en ligne. Le format est très tôt (dès la création de Youtube en 2006) détourné pour créer de la fiction : voir le billet d'Aaron Hunter sur le phénomène lonelygirl115 (« Summer Web Series: lonelygirl115 ». *The Catcher in the Reel: Media Matters in Review*. 24 August 2014. <<https://catcherinthereel.wordpress.com/2014/08/24/summer-web-series-series-lonelygirl115/>>. Consulté le 21/06/2017).

²³ Pour un exemple des analyses faites sur le sujet, voir le mémoire de Lydia Page (« Networking Narrative: A Rhetorical Analysis of *The Lizzie Bennet Diaries* ». MA. Dir. Langstraat, Lisa. Colorado State University, 2014) ou encore l'excellente conférence de Julie Salmon Kelleher (« What Jane Austen Can Teach Us About Our New Internet Selves ». *TEDx Talks*. 24 June 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=2VBs8Oqbw3k>>. Consulté le 21/06/2017).

réalisée par Mandy Harmon et Marie Trotter) et bien d'autres encore.²⁴ La deuxième saison de *Green Gables Fables* a été financée grâce à une campagne sur Kickstarter, comme beaucoup de projets créatifs contemporains, et utilise particulièrement les réseaux sociaux : Anne, l'héroïne de Lucy Maud Montgomery revue pour le XXI^e siècle, répond à de vraies questions posées par des fans sur Twitter ou Tumblr dans les (nombreuses) vidéos Q&A (questions-réponses),²⁵ et différents éléments de marketing, comme le nom officiel du *fandom* (« Fblers ») ou du couple principal (« Shibert » pour Anne Shirley et Gilbert Blythe) ont été décidés grâce à des sondages. Quant à la compagnie de Su et Green, Pemberley Digital (clin d'œil à la compagnie de Darcy dans *The Lizzie Bennet Diaries*), elle a notamment adapté *Emma* d'Austen en *Emma Approved* (7 octobre 2013-21 août 2014) et coproduit *The March Family Letters* (25 décembre 2014-7 juillet 2015) avec Cherrydale Productions. Toutes les séries mentionnées ci-dessus emploient des acteurs et actrices de différentes origines ethniques. De plus, dans l'adaptation de *Little Women* de Louisa May Alcott, John Brooke, le futur mari de Meg March, devient Joan Brooke :²⁶ une des protagonistes de la série fait par conséquent son *coming-out* en tant que bisexuelle. Dans *The Lizzie Bennet Diaries*, Fitz a un petit ami – ce n'est toutefois pas la même chose pour un personnage secondaire que pour un personnage principal. *The March Family Letters* comprend également un personnage officiellement asexuel (Amy March), ce qui est extrêmement rare dans n'importe quel film ou série. Les adaptations en vlogs transmédiatiques nous intéressent précisément par cette volonté de mettre l'innovation formelle au service d'un message progressif, inclusif, de représenter la société contemporaine dans toute sa diversité. C'est aussi un espace dominé par les femmes (devant et derrière la caméra), soit l'exact opposé du cinéma hollywoodien et des séries télévisées.

Cependant, les contraintes techniques du vlog (une caméra fixe, le tournage des scènes en un seul plan continu), qui permettent de produire les séries avec des budgets très abordables, s'accrochent beaucoup mieux de fiction mimétique que de fiction de l'imaginaire. Les effets

²⁴ *The Candle Wasters*, une compagnie formée par quatre jeunes créatrices néo-zélandaises (Claris Jacobs, Elsie Bollinger, Minnie Grace et Sally Bollinger), s'est spécialisée dans les adaptations de Shakespeare : *Nothing Much To Do* (2014), *Lovely Little Losers* (2015) et *Bright Summer Night* (2016). Les personnages n'ont pas de comptes sur les réseaux sociaux, mais les séries comptent beaucoup plus de vidéos (et surtout de contenu bonus) que les autres adaptations vlogs consultées.

²⁵ Il y aurait toute une étude à faire sur la sociologie de la réception de ces adaptations : en suivant la deuxième saison « en direct » (expérience singulièrement différente du visionnage d'une série achevée), nous avons été frappés par les commentaires laissés sous les vidéos Youtube, partagés entre des remarques qui anticipent sur des événements encore à venir (en s'appuyant sur leur connaissance de l'œuvre originale) et des réactions qui jouent le jeu fictionnel en traitant les personnages comme de vrais individus, qu'on encourage, reconforte et critique.

²⁶ *Green Gables Fables* utilise ce même procédé de *gender-swapping* (très courant dans les fanfictions) avec la deuxième saison : le futur pasteur Jonah Blake devient Blake, étudiante en théologie et petite amie de Philippa.

spéciaux coûtent chers. Nous avons néanmoins trouvé au moins deux exceptions à cette règle. *Frankenstein, M.D.* (19 août 2014-31 octobre 2014), adaptation du roman de Shelley par Pemberley Digital, fait du personnage éponyme une étudiante ambitieuse en médecine, Victoria Frankenstein, qui réalise des blogs éducatifs sur des avancées de la science (sang et peau synthétiques, cryogénéisation) en vue de prouver son génie dans un univers masculin, et saute sur l'occasion pour mettre la théorie en pratique lorsque son ami qui s'occupe du montage des vidéos, Robert Walton, meurt dans un accident d'alpinisme. Le dialogue avec l'œuvre originale est amusant, et l'évolution du ton de la série, qui passe de l'humour à l'horreur, a son intérêt. Nous n'avons en revanche rien à dire en faveur de la diversité du casting (ou des personnages).

Il en va tout autrement pour la série *Carmilla*, diffusée de 2014 à 2016 en trois saisons et réalisée par Spencer Maybee. La créatrice Jordan Hall et sa co-auteure Ellen Simpson s'inspirent du roman de Le Fanu mais elles vont bien au-delà de son cadre narratif : la relation amoureuse entre l'étudiante énergique Laura Hollis et sa mystérieuse colocataire Carmilla Karnstein s'insère dans un vaste complot impliquant vampires, déesses et magie occulte sur un campus universitaire. L'influence de la série *Buffy* de Joss Whedon se fait clairement sentir, que ce soit dans la structure des aventures, l'humour ou la prévalence de figures féminines fortes : les femmes prennent le devant de la scène, et en particulier les femmes *queer*. Dans le chapitre 2, nous avons montré pourquoi reléguer les personnages *queer* dans un placard surnaturel (c'est-à-dire associer systématiquement ces deux composantes) peut être néo-conservateur ; ici, l'homosexualité de Laura est présupposée, normale et Carmilla est dangereuse uniquement à cause de son vampirisme et non pour ses pouvoirs de séduction « corrupteurs » (comme c'est le cas dans le texte de Le Fanu). La youtubeuse Maven of the Eventide (alias Elisa Hansen) analyse en détail l'intérêt de la série dans une de ses vidéos : la subversion du *male gaze*, de l'homophobie et de la misogynie du texte original, la variété de modèles de féminité et d'orientation sexuelle, l'ouverture des réalisatrices aux critiques de fans (le casting, très monochrome dans la première saison, s'est diversifié par la suite) et le traitement novateur du mythe vampirique (malgré des effets spéciaux peu sophistiqués).²⁷ La bande d'ami(e)s qui aide Laura et Carmilla dans leurs aventures inclut La Fontaine, personnage non-binaire qui utilise les pronoms they/them/theirs. Saluée par la critique, la série a un *fandom* fidèle et passionné, qui a produit quantité d'œuvres de *fan art* et pas moins de 5000 fanfictions

²⁷ Hansen, Elisa. « Vampire Reviews: *Carmilla* ». *Youtube*. 23 December 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=OPGwE1CZBQE>>. Consulté le 21/06/2017.

sur A03. En plus de Twitter, Tumblr et Instagram, *Carmilla* est représentée sur le réseau communautaire Wattpad : l'étude des adaptations vlogs transmédias permet de suivre l'évolution des moyens de diffusion et de production de la fiction contemporaine quasiment en temps réel.²⁸

C'est cette richesse et ce dialogue accéléré entre les créateurs et les fans qui nous a frappé pour la fantasy néo-victorienne, même si la plupart des œuvres de notre corpus ont été produites et diffusées par des voies traditionnelles. K. Tempest Bradford, qui signe la nouvelle « The Copper Scarab » dans l'anthologie *Clockwork Cairo: Steampunk Tales of Egypt*,²⁹ est actuellement en train d'écrire et de publier de façon sérielle un roman steampunk situé dans le même univers, mais de centaines d'années auparavant : ses « mécènes » sur Patreon ont accès à un nouveau chapitre par mois. Le 10 avril 2017, Mary Robinette Kowal et Seanan McGuire ont construit spontanément en moins d'une heure, par l'intermédiaire de tweets, un projet de co-écriture d'un roman néo-victorien incluant les Morlocks de Wells.³⁰ La fantasy néo-victorienne, littérature résistante, faillible et paradoxale pour le XXI^e siècle, n'en est qu'à ses débuts. Il est par conséquent trop tôt pour déterminer s'il s'agit d'un changement complet de paradigme, mais cette littérature apparaît beaucoup plus tournée vers le futur que vers le passé. Peut-être faudrait-il délimiter un champ d'études du « e-victorianisme » qui reprenne et dépasse les modèles du néo-victorianisme... En attendant, nous concluons cette thèse, qui avait débuté avec les mots intemporels de T.S. Eliot, avec l'hymne d'un poète dont la disparition est beaucoup plus récente :

Ring the bells that still can ring.
Forget your perfect offering
There is a crack, a crack in everything
That's how the light gets in
That's how the light gets in
That's how the light gets in.³¹

²⁸ Malgré sa conclusion à la fin de la troisième saison, la série aura néanmoins aussi une suite au grand écran en automne 2017.

²⁹ Ed. Bright, Matthew. Twopenny Books, 2017.

³⁰ [Voir Annexe 21].

³¹ Cohen, Leonard. 'Anthem' (1992)

ANNEXES

Annexe 1

Vandermeer et Chambers, *La Bible steampunk*, op.cit., p.54-55 :

Guide des sous-genres du steampunk à l'usage du néophyte



Le steampunk est devenu si populaire qu'on a inventé des termes pour désigner ses branches. S'agit-il de sous-genres ? Probablement pas. Sont-ils triviaux ? Peut-être pour certains. Mais un peu de jargon ne peut pas faire de mal...



BOILERPUNK (Littéralement, « chaudièrepunk »)

La réponse ouvrière au steampunk aristocratique. Met en scène la vie et le labeur des travailleurs pelletant le charbon pour offrir la vapeur aux classes supérieures. Vive la révolution !¹ *Aimsley lança le charbon brûlant au masque de protection à vapeur du contremaître. L'homme ne broncha pas. Il avait l'habitude des débordements du bas peuple.*



CLOCKPUNK (Littéralement, « engrenagepunk »)

L'horlogerie et autres mécanismes à engrenages remplacent les traditionnelles machines à vapeur. *Aimsley se coinça le doigt dans les rouages et poussa un cri. Hélas, son impair allait semer la panique à Londres.*



DIESELPUNK

Une hérésie où le diesel et l'énergie nucléaire remplacent la vapeur. Des récits souvent empreints d'une composante politique. *Aimsley appuya sur le bouton tarabiscoté spécifiant « OFFLINE », mais le carburant continua d'alimenter le réacteur, entraînant des conséquences désastreuses.*

1. En français dans le texte. (NdT)



GASLIGHT ROMANCE (Littéralement, « romance bec de gaz »)

Expression principalement britannique désignant des uchronies offrant une vision idéalisée de l'ère victorienne. Certains Britanniques prétendent que tout le steampunk américain entre dans cette catégorie. *Aimsley chaussa son monocle, traversa la chaufferie où s'affairaient les gueux, et regagna la plage arrière du navire. Il dégusta un délicieux sandwich au concombre et à la crevette en regardant les serveurs briquer le pont pour effacer le sang versé lors de l'échauffourée avec les ennemis de l'Empire.*



MANNERSPUNK (Littéralement, « étiquettepunk »)

Type de fiction qui tient ou non du steampunk et où l'intrigue repose sur des hiérarchies sociales complexes engendrant frictions, conflits et rebondissements. En général, au cours de bals interminables. À des soirées. Dans des manoirs. *Aimsley saisit Lady Borregard par la main pour l'éloigner de ce malotru de Bennington et de ses chaussures à vapeur lui évitant tout faux pas. « Chère amie, dit-il. Avez-vous entendu parler de la comtesse Automaton et de sa fratrie de dégénérés enfermés dans la chaufferie ? Scandaleux, ne trouvez-vous pas ? »*



RAYGUN GOTHIC (Littéralement, « pistolaser gothique »)

Ce type de rétrofuturisme ne constitue pas *stricto sensu* un sous-genre. Il s'agit essentiellement de films s'appuyant sur un décor Art déco de style « Paquebot ». Ce terme, inventé par William Gibson, devient de plus en plus commode à mesure que le steampunk attire de nouveaux artistes et bricoleurs. *Aimsley utilisa son pistolet PSG (pistolet soudeur gothique) ultrachic – une merveille qu'il avait façonnée sur les instructions de la reine en personne – pour souder la porte de la chaufferie afin de retarder la Révolution de quelques heures.*

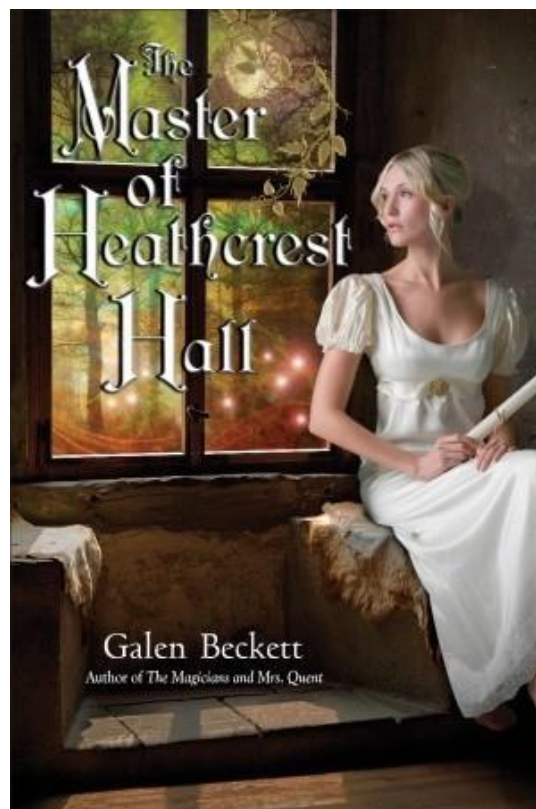
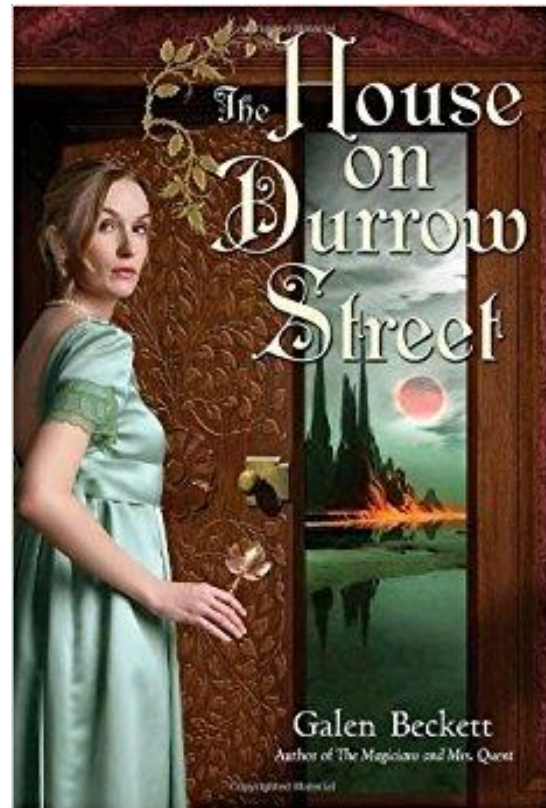
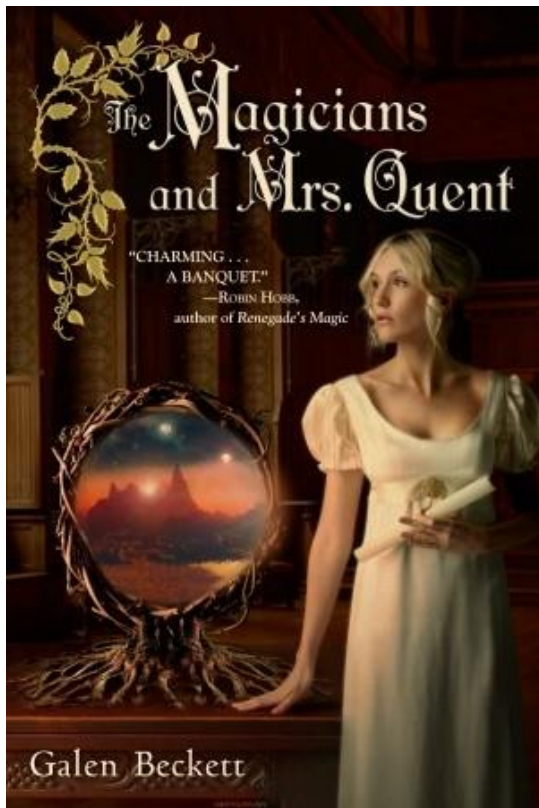


STITCHPUNK (Littéralement, « couturepunk »)

Des récits influencés par la tendance « couture et bricolage » du steampunk. On citera le film d'animation *Numéro 9*, dans lequel d'adorables poupées Frankenstein en toile de jute tentent de sauver le monde. Plus généralement, le stitchpunk insiste sur le rôle des tisseurs, bidouilleurs et autres repriseurs au sein du genre. *Aimsley fut bien vite accosté par les chiffonniers errants tapis dans les coins sombres de la chaufferie. « Le métier à tisser est ton seul espoir de salut, camarade ! » lui diraient-ils.*

Annexe 2

Couvertures de la série *The Lockwell Sisters* de Galen Beckett (*op.cit.*) :



Annexe 3

Aperçus du blog d'auteure de Gail Carriger (« Anglicization », *op.cit.*) :

The screenshot shows a blog post by Gail Carriger. The header includes her name, navigation links (BOOKS, MERCH, EVENTS, BLOGS, ABOUT, CONTACT), and a date badge for March 6, 2015. The post title is "Anglicization: In Which We Revisit the Ladybird Problem". The text discusses the differences between British and American English. On the right sidebar, there are sections for "SUBSCRIBE" (with an RSS icon), "NEWSLETTER" (with a "Subscribe" button), "SOCIAL" (with icons for Facebook, Twitter, Goodreads, and Tumblr), and "LATEST NEWS" (with two news items: "Romancing the Inventor audiobook is finally available! Audible & iTunes" and "Preorder The Sumage Solution now, releases July 18th! After that, Nov. 2017, comes the...").

Quote of the Day:

Refrain from making acquaintance with any strangers, unless you are certain of their respectability. If a gentleman of whom you know nothing, endeavours to get into conversation with you, turn away, and make no reply. Avoid saying any thing to women in showy attire, with painted faces, and white kid gloves. Such persons have frequently the assurance to try to be very sociable with respectable ladies who are travelling alone. Keep aloof from them always.

The Ladies' Guide to True Politeness and Perfect Manners; or, Miss Leslie's Behaviour Book, a Guide and Manual for Ladies, by Eliza Leslie, 1864

Like Gail on Facebook & Twitter. Or you can join her mailing list. She also has a fashion blog ~ Retro Rack.

The best place to talk all things *Parasol Protectorate* is on its Facebook Group.

Below the text are social media icons for Facebook, Twitter, Tumblr, Goodreads, Pinterest, and YouTube.

{Gail's monthly read along for March is *Valor's Choice* by Tanya Huff.}

* versions = substantial text content change; as opposed to editions = different cover, print run, etc but text is essentially unchanged

GAIL'S DAILY DOSE

Your Moment of Parasol . . .



1896-1903 The Victoria & Albert Museum

Your Infusion of Cute . . .



ladybug-earrings-\$8.50

Your Tisane of Smart . . .

Top Ten Tips and Tricks for Terrific Tea

Your Writerly Tinctures . . .

3 Tips on How Not to Stink at Writing

PROJECT ROUND UP

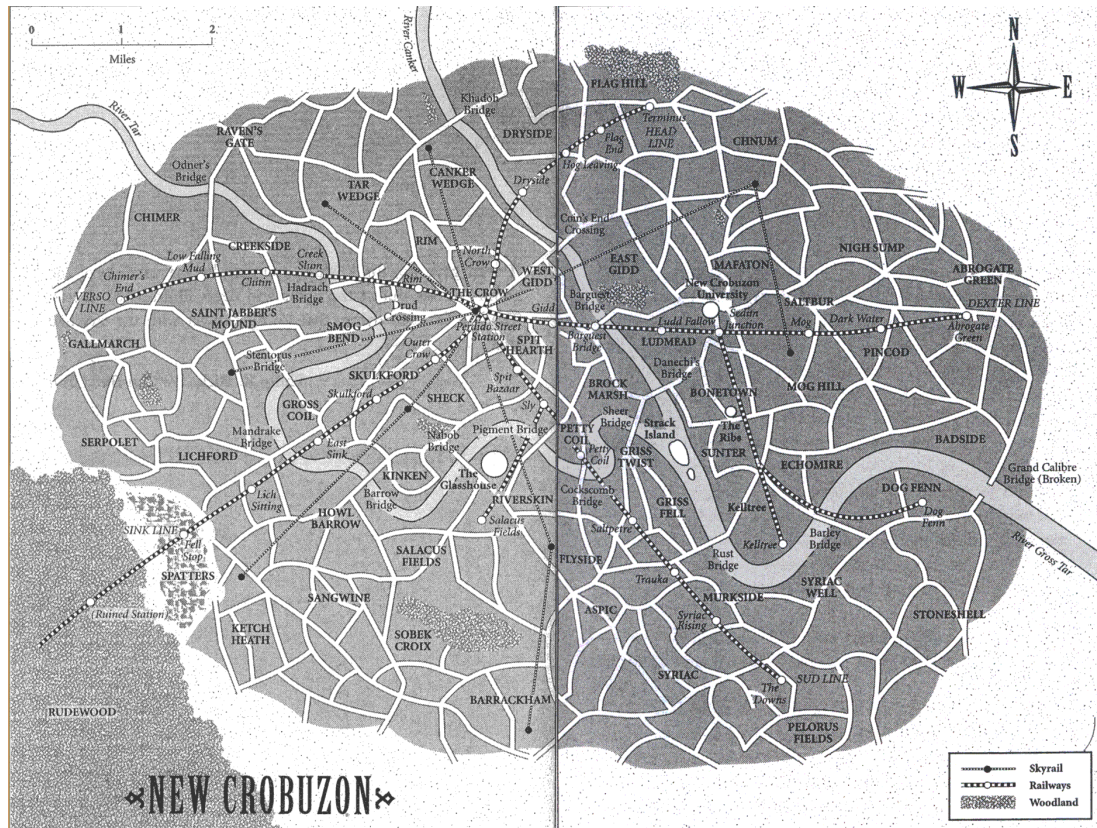
Annexe 4

Partie centrale de la carte tirée de Pratchett, Terry et The Discworld Emporium. *Tout Ankh-Morpork : Guide touristique exhaustif* [2012] (Illust. Dennis, Peter. Trad. Couton, Patrick. Nantes : L'Atalante, 2014) :



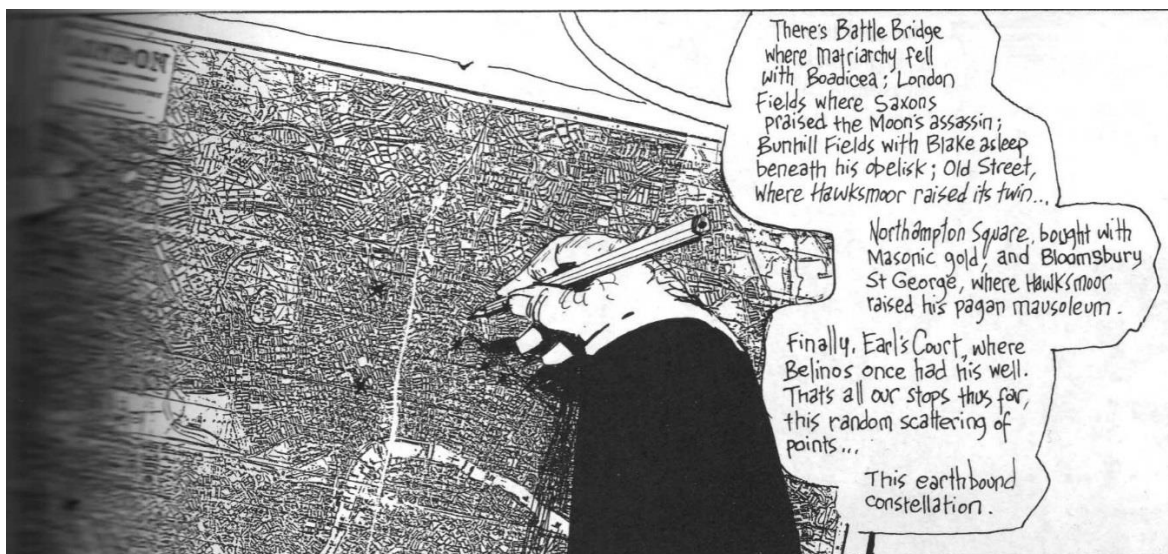
Annexe 5

Carte tirée de Miéville, *Perdido Street Station* (op.cit.) :



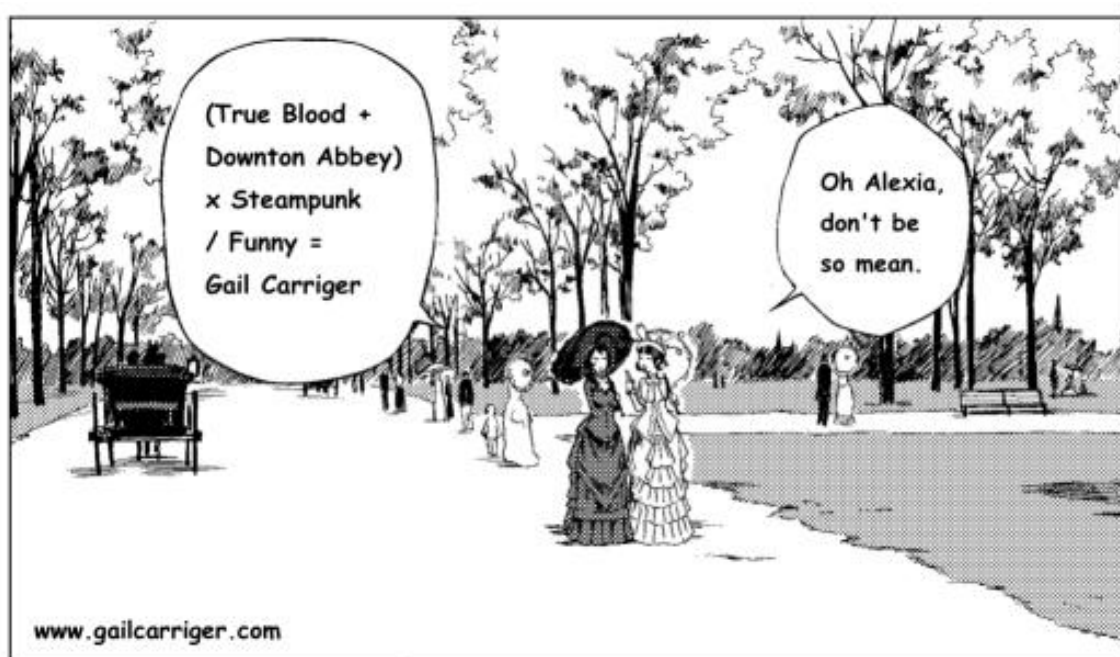
Annexe 6

Case centrale de Moore and Campbell, *From Hell* (op.cit., chapitre 4, p.19) :



Annexe 7

Image tirée de Carriger, « The Never-Ending Interview » (*op.cit.*) :



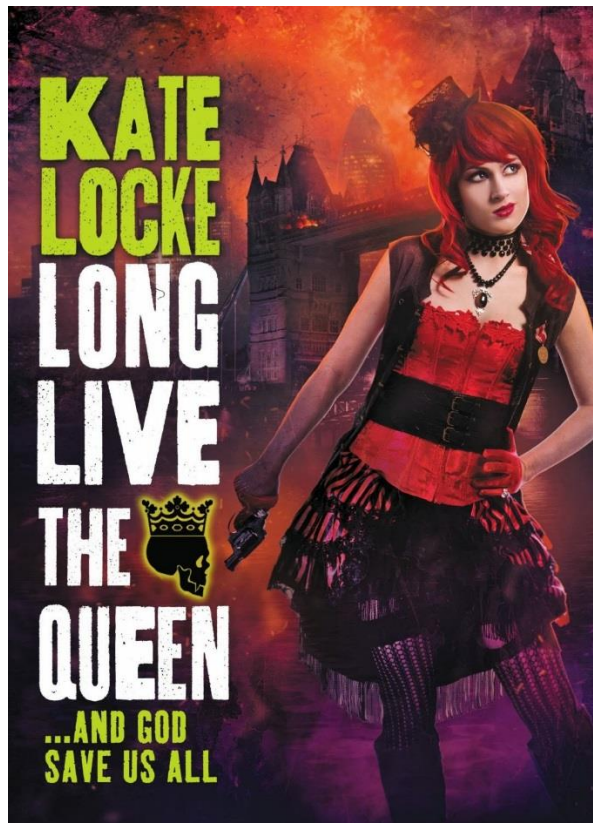
Annexe 8

Couvertures de la trilogie *Gemma Doyle* de Libba Bray (*op.cit.*) :



Annexe 9

Couvertures de la trilogie *The Immortal Empire* de Kate Locke (op.cit.) :



Annexe 10

Photographie de Gail Carriger dans Vandermeer et Chambers, *op.cit.*, p.142 :



Annexe 11

Explication sur sa robe de Gail Carriger, citée et traduite dans Vandermeer et Chambers, *op.cit.*, p.143 :

La description qu'elle fait d'une de ses robes résume bien le mariage de ces envies.

Le haut est un corset Dark Garden que j'ai décomposé (comprenez : déchiré). En bas, j'ai cousu des boutons et des perles de différentes tailles et j'ai ajouté une vieille ceinture en métal. Devant, le long des coutures, j'ai attaché des petites cuillères en cuivre des années 1950 qui traînaient dans le garage, et j'ai mis des boutons tenus par des attaches parisiennes. Le bas est constitué de deux jupes dénichées aux puces froncées par des ruches de rideau. J'ai pendu deux sacoches de la Seconde Guerre mondiale à la ceinture. Le chapeau est un fez des années 1960 que j'ai repositionné et complètement relooké.

Le résultat est saisissant tout en étant résistant et portable. Au croisement du système D et de la haute couture, le steampunk se doit d'être confortable. Mais il se décline aussi lors de grandes occasions, comme les mariages. Auquel cas, son esthétique se plie au formalisme.

Des stylistes professionnels, comme Britney Frady-Williams, de Berit New York, ou Thomas Becker, de Lastwear, gardent cette problématique à l'esprit lorsqu'ils conçoivent des tenues steampunks. Frady-Williams débute, mais Becker se conforme à la tendance steampunk depuis bientôt six ans.

Frady-Williams vise à teinter la vie de tous les jours d'un charme européen. Le steampunk lui permet de « façonner des tenues d'inspiration

CI-CONTRE

L'auteur, Gail Carriger dans une robe de son cru.
Cliché : Dan Sawyer

CI-DESSUS

Steampunk Fairey.
Cliché : Lex Machina

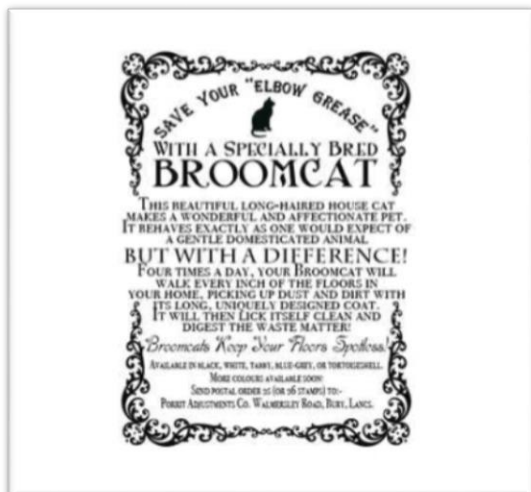
DOUBLE PAGE

SUIVANTE

Collection Lastwear, par
Thomas Becker

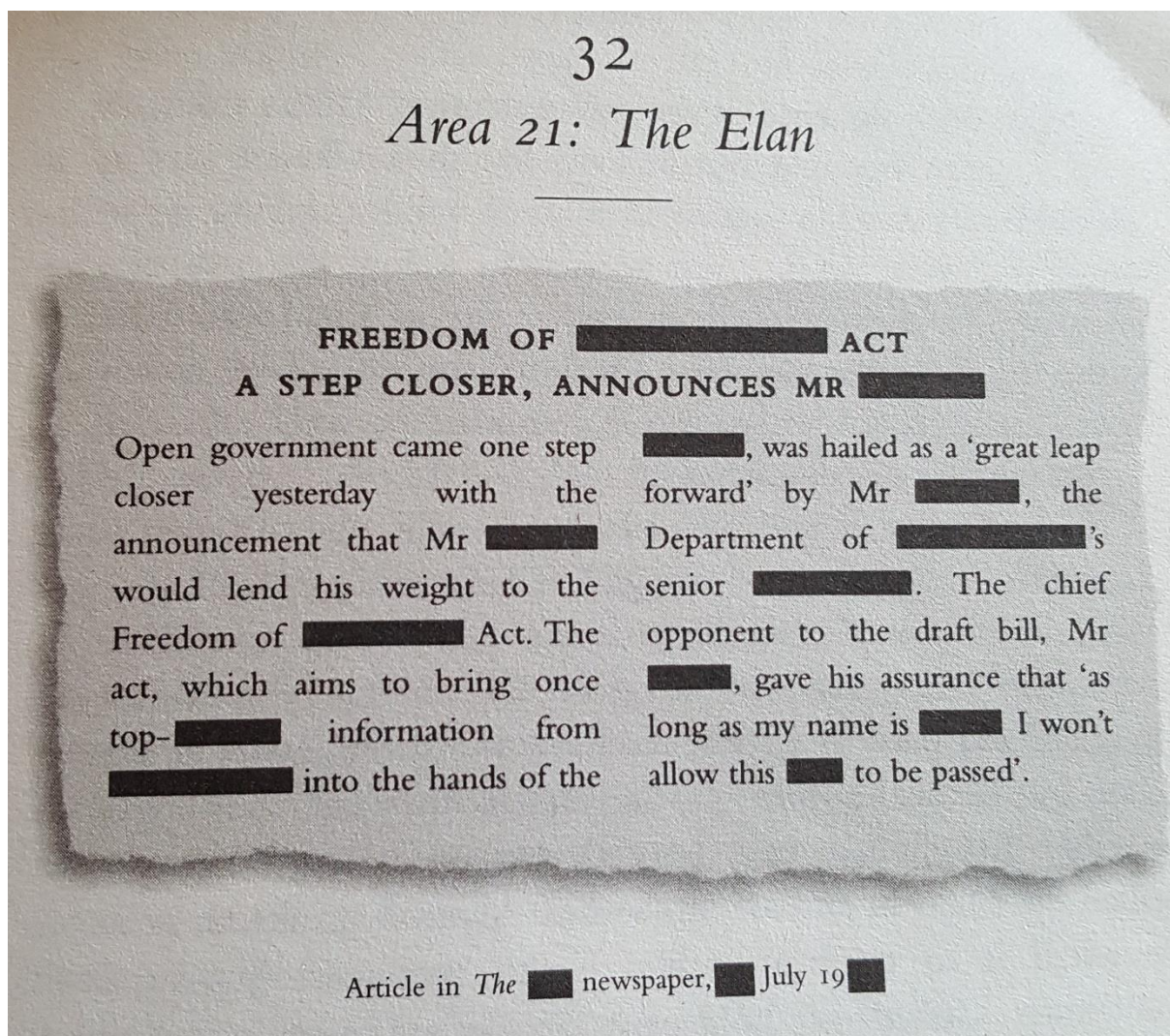
Annexe 12

En-têtes de chapitres des tomes 1 (chapitre 7), 2 (chapitre 4), 3 (chapitre 2), 5 (chapitre 4) et 6 (chapitre 3) de la série *Burton and Swinburne* de Mark Hodder (*op.cit.*) :



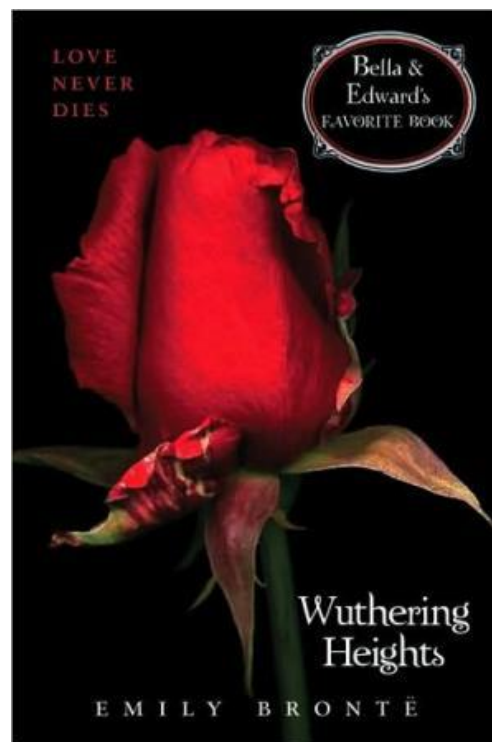
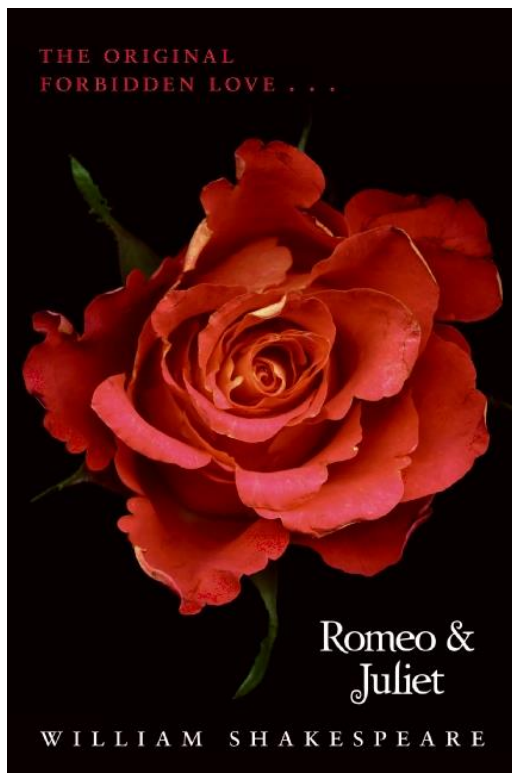
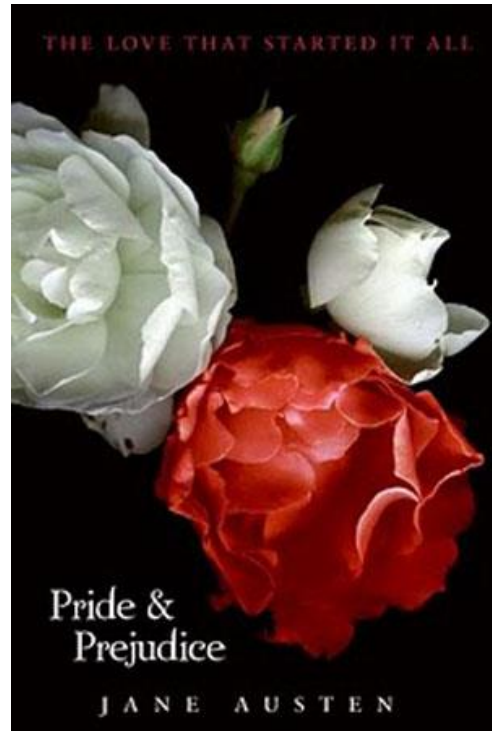
Annexe 13

En-tête du chapitre 32 dans *Something Rotten* de Jasper Fforde (*op.cit.*, p.89) :



Annexe 14

Couverture de *New Moon* de Stephenie Meyer (édition Little, Brown and Company) et couvertures de plusieurs classiques imitant son style visuel (*Pride and Prejudice* de Jane Austen, *Romeo and Juliet* de William Shakespeare et *Wuthering Heights* d'Emily Brontë) :



Annexe 15

Captures d'écrans des étiquettes de Brennan, « A Classical Education » (*op.cit.*) et Kowal, « A Study of Serpents » (*op.cit.*) sur le site Archive Of Our Own :

The screenshot shows the top of the Archive of Our Own website with the logo and navigation menu. Below the menu is a metadata box for the work 'A Classical Education' by russian_blue. The metadata includes:

Rating:	Teen And Up Audiences
Archive Warning:	No Archive Warnings Apply
Category:	F/M
Fandom:	Glamourist Histories - Mary Robinette Kowal
Relationship:	Jane Vincent Jane Ellsworth/David Vincent Vincent Hamilton
Characters:	Jane Vincent Jane Ellsworth, David Vincent Vincent Hamilton
Additional Tags:	Art Criticism, utter silliness
Language:	English
Stats:	Published: 2015-07-10 Words: 1999 Chapters: 1/1 Comments: 21 Kudos: 65

A Classical Education
russian_blue

The screenshot shows the top of the Archive of Our Own website with the logo and navigation menu. Below the menu is a metadata box for the work 'A Study in Serpents: Being a brief memoir of Lady Trent' by maryrobinette. The metadata includes:

Rating:	General Audiences
Archive Warning:	No Archive Warnings Apply
Category:	Gen
Fandoms:	The Memoirs of Lady Trent - Marie Brennan, Miss Fisher's Murder Mysteries
Relationship:	Phryne Fisher/Jack Robinson
Characters:	Phryne Fisher, Jack Robinson, Isabella (Lady Trent)
Additional Tags:	Dragons, Murder Mystery, Alternate Universe - Fantasy, Crossover
Language:	English
Stats:	Published: 2015-07-13 Words: 1869 Chapters: 1/1 Comments: 9 Kudos: 38 Bookmarks: 7 Hi

A Study in Serpents: Being a brief memoir of Lady Trent
maryrobinette

Annexe 16

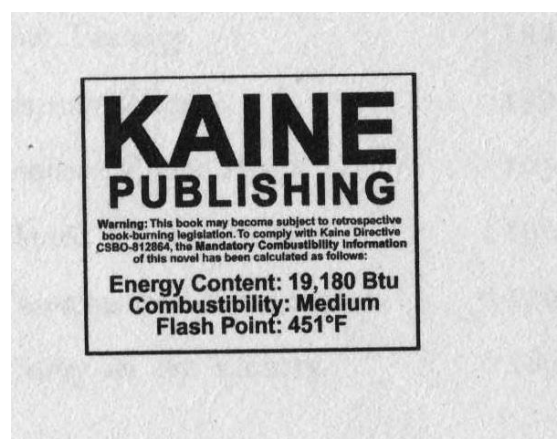
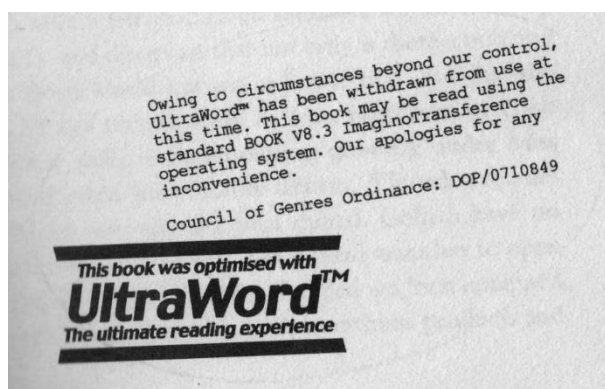
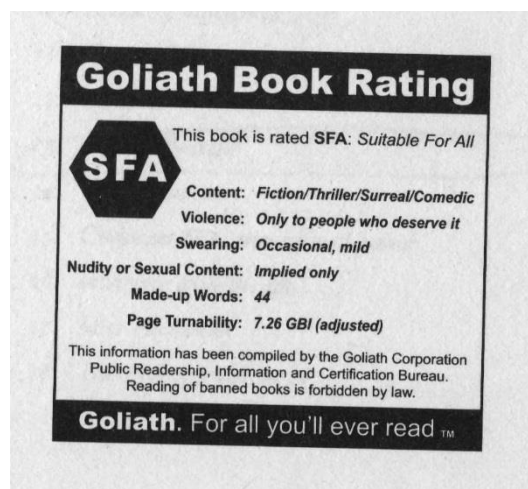
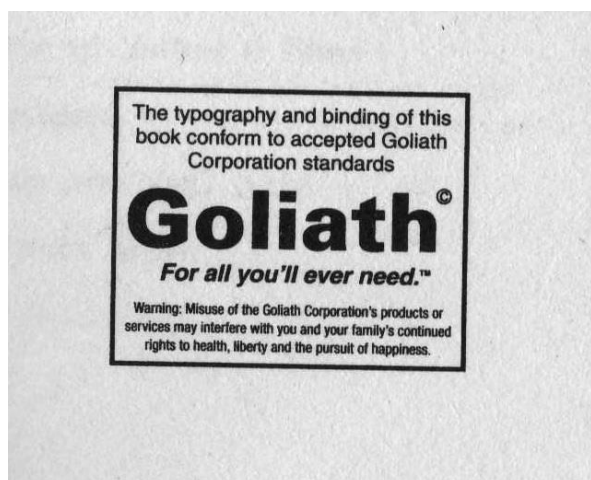
Carte tirée de Brennan, *A Natural History of Dragons* (op.cit.) :



Riys Davies 2012

Annexe 17

Images sur les pages de dédicaces des tomes 1 à 4 de Fforde, *Thursday Next* (op.cit.) :



Annexe 18

Fausses publicités tirées de la fin des tomes 1 à 4 de Fforde, *Thursday Next* (op.cit.) :

For the finest in re-engineered extinct species in Swindon go to:

Pete and Dave's Dodo emporium

A selection of our current stock:

Dodo: V1.8 rare collector's edition VGC slight damage to foot
 Dodo: V2.9.1 finely sequenced, potential prize-winner
 Great Auk: V2.3 RESC accredited, ready for showing
 Tasmanian Wolf: Choice of three V1.7s. Good with children
 Pygmy Mastodon: V5.3 Fully housetrained, choice of colours

Call Baydon 261 for free consultation now!


All guaranteed non-feral and complete with paperwork. Stock changes daily.
 Call for latest prices. Pete and Dave's is fully licensed by SpecOps-13 and the
 National Department of Cloning and Genetics. Reg:48912902/gh/04

EAT MORE
TOAST
 IT'S TASTY & NUTRITIOUS!

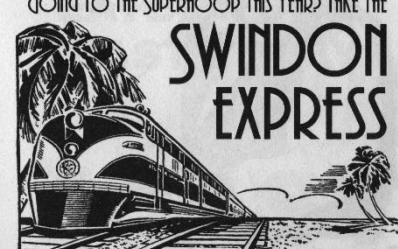
Call toll-free on 1-700-TOAST for free
 information pack full of hints and tips to
 further enhance your enjoyment of **TOAST**

This notice issued by
THE TOAST MARKETING BOARD
 Officially accredited sponsors to the Swindon Literary Detection Department.

CROQUET!



GOING TO THE SUPERHOOD THIS YEAR? TAKE THE
SWINDON EXPRESS



TOURS RUN TWICE HOURLY FROM PADDINGTON. SEE YOUR LOCAL TRAVEL AGENT FOR DETAILS.

Buy two get one free!

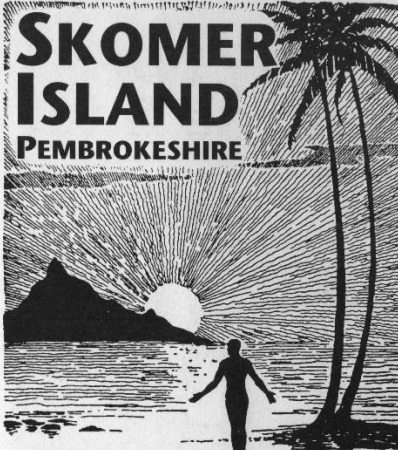
Only one free piano per household. Domestic customers only.
 Offer ends February 1985.



Premium Quality Baby Grand Pianos from:
Goliath Musical Instruments
 Goliath. For all you'll ever need.™

Warning: Misuse of Goliath Musical Instruments such as 'pounding' the keys or scales at 8:30 a.m. when your family are trying to sleep may interfere with you and your family's continued rights to health, liberty and the pursuit of happiness. 'Pounding' in this sense denotes higher than 100 lb pressure, as per Goliath ordinance 4620. For instructions on how to play, see user manual. 'Goliath', 'Health', 'Pursuit of happiness', 'Piano', 'Quality' and the 'ever need' logo are all trademarks of The Goliath Corporation. Enjoy your life.

SKOMER ISLAND PEMBROKESHIRE



TAKE YOUR HOLIDAYS IN THE
SOCIALIST REPUBLIC OF WALES
 NOT ALWAYS RAINING ☔
 SEE YOUR LOCAL TOURIST OFFICE FOR DETAILS

Ever wanted to be in books?

Jurisdiction



needs enthusiastic staff
and is recruiting now!

Volunteers needed for an exciting and challenging job. Please apply, in person, to Norland Park, Sense & Sensibility, anytime after chapter 5. Duties can be hazardous and might involve painful and prolonged death. No time-wasters, please.

WANTED

For Murder and PageRunning



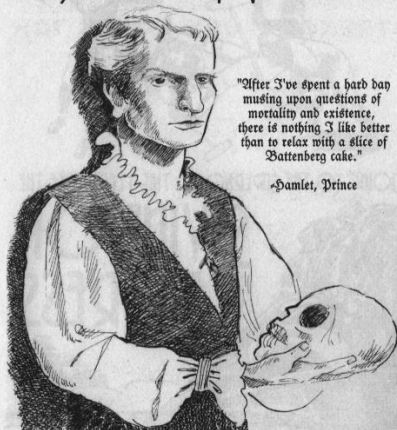
Minotaur Height: 7'4" Weight: 420lbs Eyes: Yellow
Colour: Light Build: Heavy Genre: Mythological

Jurisdiction are anxious to hear from anyone with information regarding the whereabouts of the Minotaur. He may be travelling under the alias 'Norman Johnson' and be in disguise. A substantial reward has been offered but members of the BookWorld are advised that this creature is extremely dangerous and should not be approached.

This poster is published in the interests of character safety and narrative stability. TTD/53983

Battenberg

The cake of Princes!



"After I've spent a hard day musing upon questions of mortality and existence, there is nothing I like better than to relax with a slice of Battenberg cake."

-Hamlet, Prince

Battenberg cake, as sponsored by Hamlet, Prince of Denmark. Battenberg, Inc., is a wholly owned subsidiary of the Toast Marketing Board.



STRENGTH - JOY - NUTRITION

**HAVE YOU
EATEN YOUR
TOAST TODAY?**

TOAST

Issued by the TOAST Marketing Board in the interest of public safety and nutrition. Failure to meet mandatory toast-eating requirements is an offense.

Annexe 19

Exemples d'objets envoyés par Jasper Fforde pour le jeu-concours *Thursday Next* (la liste complète est disponible sur <http://www.jasperfforde.com/giveaways.html>) :

WWW.JASPERFFORDE.COM

EVENTS WALL = GRAND =
CENTRAL - INDEX FAQ
GIVEAWAYS - What's GOING ON?



"13mm Chocolate Spanner" 6X4" photo, 100 editions, 1-80 in colour, 81-100 in B&W.

For some unfathomable reason, I thought it would be fun to place 'easter egg' pictures in some of the copies of the books I have signed. If only I'd known the work involved. Still, it is quite good fun, and hopefully the 'Nextian Universe' giveaways will adapt and evolve into something genuinely with merit. Since I am a Archvearmaniac, I kept notes on how many I printed, where they were from, and, when I knew, who I actually sent them to. Some have no limit on the numbers I do of them, others are very limited indeed.

Mistakes may have crept in, but there are, according to the Fforde records and as of January 2009, 254 different thingies out there, ranging from the 500-edition postcards (TEA027, LGB038, etc) to the one-of-a-kind boxed chocolate spanner featured above - in total, about 50,000 widgets of one sort or another.

Oh yes, before anyone asks (and they do, I assure you) I do not sell these, deal in them or know where to get them now - sorry.

To go to the giveaway list, click [HERE](#)

Last updated: 21st January 2009

WWW.JASPERFFORDE.COM

EVENTS WALL = GRAND =
CENTRAL - INDEX FAQ

TEA 012

Lost dodo - Telegraph Pole



The dodo, lost, and remaining so for some time.

Variations on a theme. If this had been taken during the photoshop years, I would have changed the 'No Dog Soiling' to 'No Dodo Soiling'. All editions in Black and White, first 20 unnumbered and in 5X7 size; 21-40 are hand numbered. Editions 21-105 are in 6X4 size. July-August 2001

To go back to the giveaway list, click [HERE](#)

To go back to the giveaway explanation, click [HERE](#)

WWW.JASPERFFORDE.COM

EVENTS WALL = GRAND =
CENTRAL - INDEX FAQ

TEA 003

The Chapel at Capel-y-Ffin



Not the Chapel at Capel-y-Ffin
















As any resident of Capel-y-Ffin will tell you, this isn't the chapel - it's the church, situated 100 yards away. In many ways this picture began all this giveaway stuff. One of the thoughts floating around my head at the time of the 'no chapter 13' nonsense (I am not remotely superstitious) was that I would stick a picture on the empty p142 on selected books. Well, it wasn't a great idea, I admit it, but it gave me the idea for 'inserts' or 'Easter eggs' inserted willy-nilly. This was the second - TEA 006 was the first - and this one is probably unique in that it has nothing whatever to do with Thursday or her world. Hand printed in B&W; the first ten were unnumbered and in 5X7 - numbers 11-50 were numbered and in 6X4.

To go back to the giveaway list, click [HERE](#)

To go back to the giveaway explanation, click [HERE](#)

Annexe 20

Exemples d'icônes de la page d'accueil « Grand Text Central » sur *Jasper Fforde.com* :

			
<p>Thursday Nextreme Extreme reading competition</p>	<p>Wild Library Tales a few stories from you</p>	<p>JurisFiction Welcome A look into the agency</p>	<p>Swindon for all things Swindonian</p>
			
<p>Special Features For all books</p>	<p>Readers your contributions</p>	<p>Fforography.com some photos</p>	<p>Fforde Fiesta Annual Fforde shindig</p>
			
<p>CEA Cheese Enforcement Agency</p>	<p>Fforum chat and cake</p>	<p>SpecOps Dare you? Workage is our business Grammar is our game</p>	<p>Hamlet University to be or not to be Elsinore</p>
		<p>Emergency boss coming procedure click HERE</p>	
<p>More? More?!? Mr Bumble special</p>	<p>7 Wonders of Swindon</p>	<p>Just in case He/she/it ambles past</p>	<p>Shades of Grey ...free downloads</p>

Contents Copyright Jasper Fforde 2000 - 2013 All Rights reserved.
 Contents may be used for reference purposes, as long as credit is duly given.
 Dragon images for Dragonslayer books by [Nicola L. Robinson](#)

Annexe 21

Conversation Twitter entre Mary Robinette Kowal et Seanan McGuire tenue le 10 avril 2017
(aller à <https://twitter.com/MaryRobinette/status/851540776119140353>) :



Mary Robinette Kowal ✓
@MaryRobinette

Abonné

I... I'm caught up. All of the fiction I had due is written and turned in. I DON'T UNDERSTAND WHAT IS HAPPENING.

À l'origine en anglais

Retweets	J'aime	
3	227	

14:01 - 10 avr. 2017

15 3 227



Mary Robinette Kowal ✓ @MaryRobinette · 10 avr.
En réponse à @MaryRobinette

Does this mean I get to write something for fun? Just for fun? Or wait-- I could go OUTSIDE.

À l'origine en anglais

14 106



Seanan McGuire ✓ @seananmcguire · 11 avr.

Quick LET'S CO-WRITE A BOOK

À l'origine en anglais

4 1 49



Mary Robinette Kowal ✓ @MaryRobinette · 11 avr.

OKAY! Do we want to destroy the world with germs or magic or technology?

À l'origine en anglais

9 1 37



Seanan McGuire ✓ @seananmcguire · 11 avr.

Hedgewitch attempts to counter antibiotic resistance, screws it up, melts half the population, ushers in neo-Victorianism.

À l'origine en anglais

4 1 37



Mary Robinette Kowal @MaryRobinette · 11 avr.

<3<3<3. Our hero was on the melty part of the spectrum, but has survived in a sort of Morlock capacity. Wants to shake up the new order.

À l'origine en anglais

1 1 15



Seanan McGuire @seananmcguire · 11 avr.

That, or we hop forward a hundred years or so, and anyone who got Morlocked also got super extended lifespans.

À l'origine en anglais

2 1 12



Mary Robinette Kowal @MaryRobinette · 11 avr.

Which would explain why things are NeoVictorian, 'cause the immediate aftermath would be Neo-Dark Ages. This is the revived Industrial Rev >

À l'origine en anglais

1 13



Mary Robinette Kowal @MaryRobinette · 11 avr.

< With magic thrown into the mix, too. HA! And some idiot is trying to figure out how to extend lifespan without the morlocking side effect.

À l'origine en anglais

1 14



Seanan McGuire @seananmcguire · 11 avr.

Right? Meanwhile, all physical contact is INCREDIBLY restricted and regimented, because we're still post-antibiotic. Only morlocks immune.

À l'origine en anglais

3 10



Mary Robinette Kowal @MaryRobinette · 11 avr.

Oh... oh yes. And said idiot is totally in love with a non-Morlock. So there's lots of sighing and not touching.

À l'origine en anglais

1 15



Seanan McGuire @seananmcguire · 11 avr.

Meanwhile, lightly Morlocked individuals--probably called Calibans, since we're going high lit. here--in high demand as hired lovers.

À l'origine en anglais

1 12











Mary Robinette Kowal @MaryRobinette · 11 avr.

Some Calibans have parlayed that into wealth because they still live longer AND remember the pre-melting days. Others are exploited.

À l'origine en anglais



1 9


-  **Seanan McGuire** @seananmcguire · 11 avr. ▼
 And you get people refusing to clean up the poorer parts of town because they're looking to make more Calibans.
 À l'origine en anglais
 2 8
-  **Mary Robinette Kowal** @MaryRobinette · 11 avr. ▼
 Is there an age component? I mean, do parents wind up doing Caliban parties like chicken pox parties?
 À l'origine en anglais
 1 7
-  **Seanan McGuire** @seananmcguire · 11 avr. ▼
 Odds too high your kid will melt, I think. Although really poor families may do it because success means they can do high-risk jobs.
 À l'origine en anglais
 1 10
-  **Mary Robinette Kowal** @MaryRobinette · 11 avr. ▼
 Point. Speaking of high-risk...Garbage, sanitation, hospitals, and SCHOOLS ARE DEADLY, so non-morlocks avoid them, increasing class divide.
 À l'origine en anglais
 1 10
-  **Seanan McGuire** @seananmcguire · 11 avr. ▼
 Everyone has that beloved Morlock teacher in their past, who they politely "forget" as soon as they reach their majority.
 À l'origine en anglais
 1 7
-  **Mary Robinette Kowal** @MaryRobinette · 11 avr. ▼
 WAIT. Are Morlocks all potential Typhoid Mary's?
 À l'origine en anglais
 1 4
-  **Seanan McGuire** @seananmcguire · 11 avr. ▼
 I think once the infection's had you once, it has trouble rooting a second time, and double trouble in Morlocks. So no more than anyone else
 À l'origine en anglais
 1 5
-  **Seanan McGuire** @seananmcguire · 11 avr. ▼
 (Although of course there are assholes who insist that this is wrong and if we'd just SET THE MORLOCKS ON FIRE, we'd be fine.)
 À l'origine en anglais
 1 6


 **Mary Robinette Kowal**  @MaryRobinette · 11 avr. ▼
(THIS WORKS FOR ME) So. The safest education is morlock tutor in your own walled home, w/Morlock servants for understairs & Calibans above.


 À l'origine en anglais


 1   6 


 **Seanan McGuire**  @seananmcguire · 11 avr. ▼
And probably an Eloi deportment tutor brought in as you approach majority, since God knows Morlocks have no MANNERS.



 À l'origine en anglais


 1   8 

 **Mary Robinette Kowal**  @MaryRobinette · 11 avr. ▼
RIGHT? They are TOUCHING all the time, which is gross. (At the same time, lots of sighing and wishing to be touched.)



 À l'origine en anglais


 2   8 

 **Seanan McGuire**  @seananmcguire · 11 avr. ▼
Mad scientists trying to control the Morlock effect, witches trying to undo what they did, and the people in power trying to stay that way.



 À l'origine en anglais


 3   9 



 **Mary Robinette Kowal**  @MaryRobinette · 11 avr. ▼
Meanwhile, our hapless hero is trying to navigate this society to protect True Love by making decisions that go horribly wrong.


 À l'origine en anglais

 1   7 

 **Seanan McGuire**  @seananmcguire · 11 avr. ▼
Single POV or are we switching back and forth?



 À l'origine en anglais


 1   5 


 **Mary Robinette Kowal**  @MaryRobinette · 11 avr. ▼
I think switching so we can each play to our strengths. Do you outline or pants?

 À l'origine en anglais

 1   5 

 **Seanan McGuire**  @seananmcguire · 11 avr. ▼
I garden. Figure out what I want to grow, get the growing conditions down, and then see what happens. So, hybrid. You?

 À l'origine en anglais

 1  1  9 

-  **Mary Robinette Kowal**  @MaryRobinette · 11 avr. ▼
I tend to outline, but then embrace the stuff that happens naturally, so also hybrid but at a different point in the process.
 À l'origine en anglais
 1   6 
-  **Seanan McGuire**  @seananmcguire · 11 avr. ▼
That works.
 3   5 
-  **Mary Robinette Kowal**  @MaryRobinette · 11 avr. ▼
Cool. I'm figuring we'll want multi-POV anyway, because of the different strata of society, which gives plenty of room for sub-plots.
 À l'origine en anglais
 7   7 
-  **Nina Niskanen** @nniskanen · 11 avr. ▼
Yes please, take my money!
 À l'origine en anglais
 2   1 
-  **Dave Hogg**  @Stareagle · 11 avr. ▼
I'm trying to stuff cash into the Twitter, but it isn't working!
 À l'origine en anglais
   9 

BIBLIOGRAPHIE

I – SOURCES PRIMAIRES

1) Corpus principal

Beckett, Galen. *The Magicians and Mrs. Quent* [2008]. (*The Lockwell Sisters* Book 1) New York: Ballantine Books, 2009.

----- *The House on Durrow Street*. (*The Lockwell Sisters* Book 2) New York: Ballantine Books, 2010.

----- *The Master of Heathcrest Hall*. (*The Lockwell Sisters* Book 3) New York: Ballantine Books, 2012.

Carriger, Gail. *Soulless*. (*The Parasol Protectorate* Book 1) New York: Orbit, 2009.

----- *Changeless*. (*The Parasol Protectorate* Book 2) New York: Orbit, 2010.

----- *Blameless*. (*The Parasol Protectorate* Book 3) New York: Orbit, 2010.

----- *Heartless*. (*The Parasol Protectorate* Book 4) New York: Orbit, 2011.

----- *Timeless*. (*The Parasol Protectorate* Book 5) New York: Orbit, 2012.

Clarke, Susanna. *Jonathan Strange and Mr Norrell*. Illust Rosenberg, Portia. London: Bloomsbury, 2004.

Fforde, Jasper. *The Eyre Affair*. (*Thursday Next* Book 1) London: Hodder and Stoughton, 2001.

----- *Lost in a Good Book*. (*Thursday Next* Book 2) London: Hodder and Stoughton, 2002.

----- *The Well of Lost Plots* (*Thursday Next* Book 3) London: Hodder and Stoughton, 2003.

----- *Something Rotten* (*Thursday Next* Book 4) London: Hodder and Stoughton, 2004.

Gaiman, Neil. *Stardust* [1999]. New York: Harper, 2007.

Miéville, China. *Perdido Street Station* [2000]. New York: Del Rey Books, 2003.

----- *The Scar* [2002]. New York: Del Rey Books, 2004.

----- *The Iron Council* [2004]. London: Pan Books, 2011.

Morgenstern, Erin. *The Night Circus* [2011]. New York: Anchor Books, 2012.

Pratchett, Terry. *Snuff* [2011]. (*Discworld* Book 39) London: Corgi Books, 2012.

2) Corpus élargi

Aldiss, Brian. *Frankenstein Unbound* [1973]. London: The Friday Project, 2013.

Blaylock, James P. *Homunculus* [1986]. London: Titan Books, 2013.

----- « Smithfield ». Datlow, Ellen and Terri Windling (eds.). *Queen Victoria's Books of Spells: An Anthology of Gaslamp Fantasy*. New York: Tor Books, 2013. p.143-156.

Bray, Libba. *A Great and Terrible Beauty* [2003]. (*Gemma Doyle* Book 1) New York: Ember, 2012.

----- *Rebel Angels* [2005]. (*Gemma Doyle* Book 2) New York: Ember, 2012.

----- *The Sweet Far Thing* [2007]. (*Gemma Doyle* Book 3) New York: Ember, 2012.

Brennan, Marie. *A Natural History of Dragons: A Memoir by Lady Trent* [2013]. London: Titan Books, 2014.

----- *The Tropic of Serpents*. (*Memoirs of Lady Trent* Book 2) New York: Tor Books, 2014.

----- *Voyage of the Basilisk*. (*Memoirs of Lady Trent* Book 3) New York: Tor Books, 2015.

----- « A Classical Education ». *Archive of Our Own*. 10 July 2015. <<http://archiveofourown.org/works/4307373>>. Consulté le 04/05/2017.

----- *In the Labyrinth of Drakes*. (*Memoirs of Lady Trent* Book 4) London: Titan Books, 2016.

----- *Within the Sanctuary of Wings*. (*Memoirs of Lady Trent* Book 5) London: Titan Books, 2017.

Bright, Matthew (ed.). *Clockwork Cairo: Steampunk Tales of Egypt*. Twopenny Books, 2017.

- Carriger, Gail. *Etiquette and Espionnage*. (*Finishing School* Book 1) London: Hachette Digital, 2013.
- *Curtsies and Conspiracies*. (*Finishing School* Book 2) London: Atom, 2013.
- *Waistcoats and Weaponry*. (*Finishing School* Book 3) London: Atom, 2014.
- *Manners and Mutiny*. (*Finishing School* Book 4) London: Atom, 2015.
- *Prudence*. (*The Custard Protocol* Book 1) London: Orbit, 2015.
- *Imprudence*. (*The Custard Protocol* Book 2) London: Orbit, 2016.
- Cho, Zen. *Sorcerer to the Crown*. London: Pan Books, 2015.
- Clare, Cassandra. *Clockwork Angel* [2010]. (*The Infernal Devices* Book 1) New York: Margaret K. McElderry Books, 2011.
- *Clockwork Prince* (*The Infernal Devices* Book 2) London: Walker Books, 2010.
- *Clockwork Princess* (*The Infernal Devices* Book 3) New York: Margaret K. McElderry Books, 2013.
- Clark, Phenderson Djèlí. « A Dead Djinn in Cairo ». *Tor.com*. 18 May 2016. <<http://www.tor.com/2016/05/18/a-dead-djinn-in-cairo/>>. Consulté le 13/08/2016.
- Clarke, Susanna. « The Ladies of Grace Adieu » [1996] in *The Ladies of Grace Adieu and Other Stories*. Illust. Vess, Charles. London: Bloomsbury, 2006. p.5-35.
- Di Filippo, Paul. « Victoria » [1991] in *The Steampunk Trilogy*. New York: Open Road, 2014.
- Fforde, Jasper. *One of Our Thursdays is Missing*. (*Thursday Next* Book 6) London: Hodder and Stoughton, 2011.
- Friesner, Esther M. *Druid's Blood*. New York: Signet Books, 1988.
- Goh, Jaymee and Joyce Chng (eds.). *The Sea is Ours: Tales of Steampunk Southeast Asia*. Greenbelt: Rosarium Publishing, 2015.
- Goss, Theodora. « Come See the Living Dryad ». *Tor.com*. 9 March 2017. <<http://www.tor.com/2017/03/09/come-see-the-living-dryad/>>. Consulté le 01/04/2017.

- Grahame-Smith, Seth and Jane Austen. *Pride and Prejudice and Zombies*. Philadelphia: Quirk Books, 2009.
- Griffith, Clay and Susan Griffith. *The Greyfriar*. (*Vampire Empire* Book 1) Amherst: Pyr, 2010.
- *The Rift Walker*. (*Vampire Empire* Book 2) Amherst: Pyr, 2011.
- *The Kingmakers*. (*Vampire Empire* Book 3) Amherst: Pyr, 2012.
- Habel, Lia. *Dearly, Departed*. (*Gone with the Respiration* Book 1) New York: Del Rey Books, 2011.
- *Dearly, Beloved*. (*Gone with the Respiration* Book 2) New York: Del Rey Books, 2012.
- Hartley, A.J. *Steeplejack: A Novel*. New York: Tor Teen, 2016.
- *Firebrand: A Steeplejack Novel*. New York: Tor Teen, 2017.
- Heilig, Heidi. *The Girl from Everywhere*. London: Hot Key Books, 2016.
- Hodder, Mark. *Burton & Swinburne in The Strange Affaire of Spring-Heeled Jack*. Snowbooks, 2010.
- *Burton & Swinburne in The Curious Case of the Clockwork Man*. Snowbooks, 2011.
- *Burton & Swinburne in Expedition to the Mountains of the Moon*. Snowbooks, 2012.
- *The Secret of Abdu El Yezdi: A Burton & Swinburne Adventure*. London: Del Rey Books, 2013.
- *The Return of the Discontinued Man: A Burton & Swinburne Adventure*. London: Del Rey Books, 2014.
- *The Rise of the Automated Aristocrats: A Burton & Swinburne Adventure*. London: Del Rey Books, 2015.
- Jemisin, N.K. « The Effluent Engine ». Vanderhooft, JoSelle (ed.). *Steam-Powered: Lesbian Steampunk Stories* Vol.I. Round Rock: Torquere Press, 2011. loc.58-501.

Jeter, K.W. *Morlock Night* [1979]. Botley: Angry Robot, 2011.

Koja, Kathe. « La Reine d'Enfer ». Datlow, Ellen and Terri Windling (eds.). *Queen Victoria's Books of Spells: An Anthology of Gaslamp Fantasy*. New York: Tor Books, 2013. p.94-106.

Kowal, Mary Robinette. *Shades of Milk and Honey*. (*Glamourist Histories* Book 1) New York: Tor, 2010.

----- *Glamour in Glass* [2012]. (*Glamourist Histories* Book 2) London: Constable & Robinson Ltd., 2013.

----- *Without a Summer* [2013]. (*Glamourist Histories* Book 3) London: Constable & Robinson Ltd., 2014.

----- *Valour and Vanity*. (*Glamourist Histories* Book 4) London: Constable & Robinson Ltd., 2014.

----- *Of Noble Family*. (*Glamourist Histories* Book 5) New York: Tor Books, 2015.

----- « A Study in Serpents: Being a Brief Memoir of Lady Trent ». *Archive of Our Own*. 13 July 2015. <<http://archiveofourown.org/works/4332015>>. Consulté le 04/05/2017.

----- *Ghost Talkers*. New York: Tor Books, 2016.

Kristoff, Jay. *Stormdancer*. (*The Lotus War* Book 1) New York: St. Martin's Press, 2012.

----- *Kinslayer*. (*The Lotus War* Book 2) New York: St. Martin's Press, 2013.

----- *Endsinger* [2014]. (*The Lotus War* Book 3) New York: Tor, 2015.

Lackey, Mercedes. *The Fire Rose*. (*Elemental Masters* Book 0) New York: Baen Books, 1995.

----- *The Serpent's Shadow* (*Elemental Masters* Book 1) New York: DAW Books, 2001.

----- *The Gates of Sleep*. (*Elemental Masters* Book 2) New York: DAW Books, 2002.

----- *The Wizard of London*. (*Elemental Masters* Book 4) New York: DAW Books, 2005.

- Locke, Kate. *God Save the Queen*. (*The Immortal Empire* Book 1) London: Hachette Digital, 2012.
- *The Queen is Dead*. (*The Immortal Empire* Book 2) London: Hachette Digital, 2012.
- *Long Live the Queen*. (*The Immortal Empire* Book 3) London: Orbit, 2013.
- Mann, George. *The Affinity Bridge*. (*Newbury and Hobbes* Book 1) London: Snowbooks, 2008.
- Miéville, China. « Jack » in *Looking for Jake and Other Stories* [2005]. Tor, 2011. p.200-225.
- Newman, Kim. *Anno Dracula* [1992]. London: Titan Books, 2015.
- Novik, Naomi. *His Majesty's Dragon*. (*Temeraire* Book 1) New York: Del Rey Books, 2006.
- *Throne of Jade*. (*Temeraire* Book 2) New York: Del Rey Books, 2006.
- *Black Powder War*. (*Temeraire* Book 3) New York: Del Rey Books, 2006.
- *Empire of Ivory*. (*Temeraire* Book 4) New York: Del Rey Books, 2007.
- *Crucible of Gold*. (*Temeraire* Book 7) New York: Del Rey Books, 2012.
- *Blood of Tyrants*. (*Temeraire* Book 8) New York: Del Rey Books, 2013.
- *League of Dragons*. (*Temeraire* Book 9) New York: Del Rey Books, 2016.
- Ojetade, Balogun and Milton Davis (eds.). *Steamfunk!*. Fayetteville: MV Media, 2013.
- Pearce, Philippa. *Tom's Midnight Garden* [1958]. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Peters, S.M. *Whitechapel Gods*. New York: Roc Books, 2008.
- Pevél, Pierre. *Les Enchantements d'Ambremer* [2003]. (*Le Paris des Merveilles* Tome 1) Paris : Bragelonne, 2015.
- Powers, Tim. *The Anubis Gates*. New York: Ace Books, 1983.
- Pratchett, Terry. *Guards! Guards!* [1989]. (*Discworld* Book 8) London: Corgi Books, 1990.
- *Men At Arms* [1993]. (*Discworld* Book 15) London: Corgi Books, 2013.
- *Feet of Clay* [1996]. (*Discworld* Book 19) London: Corgi Books, 2013.
- *Hogfather*. [1996] (*Discworld* Book 20) London: Corgi Books, 2006.

- *Jingo* [1997]. (*Discworld* Book 21) London: Corgi Books, 2015.
- *Night Watch* [2002]. (*Discworld* Book 22) London: Corgi Books, 2003.
- *The Truth* [2000]. (*Discworld* Book 25) London: Corgi Books, 2013.
- *Going Postal* [2004]. (*Discworld* Book 33) London: Corgi Books, 2005.
- *Where's My Cow?* Illust. Grant, Melvyn. London: HarperCollins, 2005.
- *Making Money* [2007]. (*Discworld* Book 36) London: Corgi Books, 2008.
- *Miss Felicity Beedle's The World of Poo*. London: Doubleday, 2012.
- *Raising Steam* [2013]. (*Discworld* Book 40) London: Corgi Books, 2014.
- *Mrs. Bradshaw's Handbook to Travelling Upon the Ankh-Morpork and Sto Plains Hygienic Railway*. London: Doubleday, 2014.
- Priest, Cherie. *Boneshaker*. (*Clockwork Century* Book 1) New York: Tor, 2009.
- Pullman, Philip. *Northern Lights* [1995]. (*His Dark Materials* Book 1) London: Scholastic, 2005.
- *The Subtle Knife* [1997]. (*His Dark Materials* Book 2) London: Scholastic, 2011.
- *The Amber Spyglass* [2000]. (*His Dark Materials* Book 3) London: Scholastic, 2011.
- Saintcrow, Lilith. *The Iron Wyrms Affair*. (*Bannon and Clare* Book 1) London: Hachette Digital, 2012.
- *The Red Plague Affair*. (*Bannon and Clare* Book 2) London: Orbit Books, 2013.
- *The Ripper Affair*. (*Bannon and Clare* Book 3) London: Orbit Books, 2014.
- Schanoes, Veronica. « Phosphorus ». Datlow, Ellen and Terri Windling (eds.). *Queen Victoria's Books of Spells: An Anthology of Gaslamp Fantasy*. New York: Tor Books, 2013. p.203-223.
- Shawl, Nisi. *Everfair*. New York: Tor Books, 2016.

Sherman, Delia. « Queen Victoria's Book of Spells ». Datlow, Ellen and Terri Windling (eds.). *Queen Victoria's Books of Spells: An Anthology of Gaslamp Fantasy*. New York: Tor Books, 2013. p.29-49.

Sim, Tara. *Timekeeper*. New York: Sky Pony Press, 2016.

Swanwick, Michael. *The Iron Dragon's Daughter* [1993]. New York: Avon Books, 1994.

----- *The Dragons of Babel* [2008]. New York: Tor Books, 2009.

Walton, Jo. *Tooth and Claw* [2003]. London: Constable & Robinson Ltd., 2013.

Warren, Kaaron. « The Unwanted Women of Surrey ». Datlow, Ellen and Terri Windling (eds.). *Queen Victoria's Books of Spells: An Anthology of Gaslamp Fantasy*. New York: Tor Books, 2013. p.157-177.

Westerfeld, Scott. *Leviathan* [2009]. Illust. Thompson, Keith. New York: Simon Pulse, 2010.

Wrede, Patricia C. *Mairelon the Magician* [1991]. New York: Starscape, 2013.

Wrede, Patricia C. and Caroline Stevermer. *The Kate and Cecelia Novels (Sorcery and Cecelia: or, the Enchanted Chocolate Pot; The Grand Tour: or, the Purloined Coronation Regalia; The Mislaid Magician: or Ten Years After)* [1988; 2004; 2006]. New York: Open Road, 2014.

3) Autres œuvres primaires néo-victoriennes

Ackroyd, Peter. *The Casebook of Victor Frankenstein: A Novel*. New York: Nan A. Talese, 2008.

----- *Dan Leno and the Limehouse Golem* [1994]. London: Minerva, 1995.

Byatt, A.S. *Possession: A Romance* [1990]. London: Vintage Books, 1991.

----- « Morpho Eugenia » [1992] in *Angels and Insects: Two Novellas*. New York: Vintage International, 1994. p.1-181.

----- « The Conjugal Angel » [1992] in *Angels and Insects: Two Novellas*. New York: Vintage International, 1994. p.181-335.

Carter, Angela. *Nights at the Circus*. London: Picador, 1984.

Clark, Clare. *The Great Stink* [2005]. Orlando: Harcourt, 2006.

- Faber, Michel. *The Crimson Petal and the White* [2002]. Edinburgh: Canongate, 2010.
- Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman* [1969]. New York: Penguin Books, 1981.
- Gibson, William and Bruce Sterling. *The Difference Engine* [1990]. London: Gollancz Books, 2010.
- Jensen, Liz. *Ark Baby*. Woodstock: Overlook Press, 1998.
- Kneale, Matthew. *Sweet Thames* [1992]. London: Penguins Books, 2001.
- Millhauser, Stephen. « Eisenheim the Illusionist » [1990] in *The Barnum Museum*. London: Corsair, 2015. p.215-237.
- Moore, Alan and Eddie Campbell. *From Hell: Being a Melodrama in Sixteen Parts* [1991-1996]. Marietta: Top Shelf Production, 2011.
- Moore, Brian. *The Great Victorian Collection*. Toronto: MacClelland and Stewart, 1975.
- Perry, Anne. *The Face of a Stranger* [1990]. New York: Ballantine Books, 2008.
- Pullman, Philip. *The Ruby in the Smoke* [1985]. (*Sally Lockhart Book 1*) Toronto: Scholastic Canada, 2004.
- *The Shadow in the North* [1988]. (*Sally Lockhart Book 2*) Toronto: Scholastic Canada, 2004.
- *The Tiger in the Well* [1991]. (*Sally Lockhart Book 3*) Toronto: Scholastic Canada, 2004.
- *The Tin Princess* [1994]. (*Sally Lockhart Book 4*) Toronto: Scholastic Canada, 2004.
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea* [1966]. London: Penguin Books, 2001.
- Sinclair, Iain. *White Chappell, Scarlet Tracings* [1987]. London: Granta Books, 1998.
- Stoppard, Tom. *Arcadia*. London: Faber and Faber, 1993.
- Waters, Sarah. *Affinity* [1999]. London: Virago Press, 2010

4) Autres œuvres primaires

- Ackroyd, Peter. *London: The Biography* [2000]. London: Vintage, 2001.

- Adams, Douglas. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* [1979] in *The Ultimate Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. New York: Del Rey Books, 2002.
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice* [1813] in *The Complete Novels of Jane Austen*. London: Penguin Books, 1996. p.223-445.
- *Mansfield Park* [1814] in *The Complete Novels of Jane Austen*. London: Penguin Books, 1996. p.447-720.
- Barrie, James Matthew. *Peter Pan* [1911]. London: Puffin Books, 1986.
- Beckett, Samuel. *The Unnamable* [1953]. Trans. Beckett, Samuel. New York: Grove Press, 1970.
- Bottero, Pierre. *La Quête d'Ewilan : L'Intégrale* [2003]. Rageot, 2010.
- Briggs, Patricia. *Moon Called*. (Mercy Thompson Book 1) New York: Ace Books, 2006.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre* [1847]. New York: Norton & Company, 2001.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland* [1865]. Illust. Rackham, Arthur. Lavergne: Pookpress, 2010.
- Char, René. *La parole en archipel : Poèmes*. Paris : Gallimard, 1962.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness – Au coeur des ténèbres* [1899]. Éd. bilingue. Saint-Amand : Gallimard, 2003.
- Darwin, Charles. *The Origin of Species: By Means of Natural Selection of the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* [1859]. New York: New American Library, 2003.
- Dick, Philip K. *Ubik* [1969]. New York: Vintage Books, 1991.
- Dickens, Charles. *Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* [1844]. London: Macmillan and Co., 1954.
- *A Tale of Two Cities* [1859]. London: Macmillan and Co., 1956.
- *Great Expectations* [1861]. New York: Barnes and Noble, 2003.
- Disraeli, Benjamin. *Sybil, or, The Two Nations* [1845]. London: P. Davies, 1927.

- Doyle, Arthur Conan. *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories. Volume I* [1986].
New York: Bantam Classics, 2003.
- *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories. Volume II* [1986].
New York: Bantam Classics, 2003.
- Eco, Umberto. *Le nom de la rose* [1980]. Trad. Schifano, Jean-Noël. Paris : Grasset et Fasquelle, 1982.
- Eliot, T.S. *The Four Quartets* [1943]. Faber, 1968.
- Gaiman, Neil. *Neverwhere* [1997]. New York: HarperCollins, 2014.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Goethes Faust: Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust* [1808-1832]. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1963.
- Jordan, Robert. *The Eye of the World* [1990]. (*The Wheel of Time* Book 1) New York: Tor Books, 2000.
- Le Guin, Ursula. *A Wizard of Earthsea* [1968]. London: Puffin Books, 2010.
- *The Left Hand of Darkness* [1969]. London: Penguin Books, 2000.
- Lem, Stanislas. « Troisième croisade, ou le dragon des probabilités » [1965] in *La Cybériade*.
Trad. Sila, Dominique. Paris : Denoël, 1980.
- Lewis, C.S. *The Last Battle* [1956]. New York: HarperCollins, 2002.
- Lovecraft, H.P. *At the Mountains of Madness* [1936]. New York: The Modern Library, 2005.
- MacDonald, George. *The Princess and the Goblin* [1872]. New York: Knopf, 1993.
- Matheson, Richard. *I Am Legend* [1854]. New York: Tor Books, 2007.
- Meyer, Stephenie. *Twilight*. New York: Little, Brown and Company, 2005.
- Morris, William. *News from Nowhere* [1890]. London: Broadview Press, 2002.
- *The Story of the Glittering Plain* [1891]. London: G. Prior, 1979.
- Nerval, Gérard de. *Promenades et souvenirs* in *Œuvres I*. Éd. Lemaître, Henri. Paris : Éditions Garnier Frères, 1958.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four* [1949]. London: Penguin Books, 2008.

- Paolini, Christopher. *Eragon* [2002] (*The Inheritance Cycle Book 1*). London: Corgi Books, 2011.
- Penny Dreadful*. Season 1 Episode 5: « Closer Than Sisters ». Dir. Giedroyc, Coky. Perf. Green, Eva, Timothy Dalton and Danny Sapani. 8 June 2014. Sky and Showtime.
- Pratchett, Terry. *The Colour of Magic* [1983]. (*Discworld Book 1*) London: Corgi Books, 2015.
 ----- *The Light Fantastic* [1986]. (*Discworld Book 2*) London: Corgi Books, 2013.
 ----- *Sourcery* [1988]. (*Discworld Book 5*) London: Corgi Books, 2012.
- Pynchon, Thomas. *Against the Day* [2006]. Toronto: Penguin Books, 2007.
- Rowling, J.K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone* [1997]. London: Bloomsbury, 1998.
 ----- *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury, 2007.
- Shakespeare, William. *Complete Works*. Eds. Bate, Jonathan and Eric Rasmussen. New York: Modern Library, 2007.
- Shelley, Mary. *Frankenstein or, The Modern Prometheus* [1831]. New York: Signet Classics, 2013.
- Stoker, Bram. *Dracula* [1897]. London: Penguin Books, 2003.
- Tennyson, Alfred. *The Complete Poetical Works of Tennyson*. Ed. Rolfe, W.J. Boston: The Riverside Press, 1898.
- The Prestige*. Dir. Nolan, Christopher. Perf. Jackman, Hugh, Christian Bale, Michael Caine, Scarlett Johansson, Rebecca Hall, Andy Serkis and David Bowie. Warner Bros. Pictures, 2006.
- Tolkien, J.R.R. *The Lord of the Rings* [1954-1955]. London: HarperCollins, 2001.
- Trollope, Anthony. *Framley Parsonage* [1861]. London: The Trollope Society, 1996.
- Zimmer Bradley, Marion. *The Mists of Avalon* [1982]. London: Penguin Books, 1993.

II – SOURCES CRITIQUES

1) Ouvrages et chapitres d'ouvrages

- Adams, Rachel. *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- Adiseshiah, Siân and Rupert Hildyard. « Introduction: What Happens Now ». Adiseshiah, Siân and Rupert Hildyard (eds.). *Twenty-First Century Fiction: What Happens Now*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. p.1-14.
- Aldiss, Brian. « Alternate Worlds and Alternate Histories ». Gunn, James (ed.). *The New Encyclopedia of Science Fiction*. New York: Viking, 1998. p.13-15.
- Angenot, Marc. « Le paradigme absent. Eléments d'une sémiotique de la science-fiction ». *Poétique* n°33 (février 1978). p.74-89.
- Arias, Rosario and Patricia Pulham. *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Aristote. *La poétique*. Trad. Hardy, Jean. Paris : Gallimard DL, 1995.
- Armitt, Lucie. *Fantasy Fiction: An Introduction*. New York: Continuum, 2005.
- Armstrong, Isobel. *Victorian Glassworlds*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 2002.
- Austen, Jane. 'My Dear Cassandra': *Illustrated Letters selected and introduced by Penelope Hughes-Hallett*. London: Collins & Brown, 1990.
- Bachelard, Gaston. *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1943.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. Robel, André. Paris : Gallimard, 1970.
- *La poétique de Dostoïevski*. Trad. Kolitcheff, Isabelle. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

- Barillier, Étienne et Raphaël Colson. *Tout le steampunk !* Montélimar : Les moutons électriques, 2014.
- Barsham, Diana. *The Trial of Woman: Feminism and the Occult Sciences in Victorian Literature and Society*. New York: New York University Press, 1992.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.
- « La mort de l'auteur » in *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1974. p.61-67.
- « De l'œuvre au texte » in *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1974. p.69-77.
- *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard Seuil, 1998.
- Baudou, Jacques. *La Fantasy* (coll. « Que sais-je ? » n°3744). Paris : PUF, 2005.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.
- Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and the Nineteenth-Century Fiction*. London: Routledge and Kegan Paul, 1983.
- Benshoff, Harry M. *Monsters in the closet: Homosexuality and the Horror Film*. University of Manchester Press, 1997.
- Bergson, Henri. *Le rire : Éssai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- Berthelot, Francis et Phillipe Clermont (dir.). *Colloque de Cerisy 2006 : Science-Fiction et Imaginaires Contemporains*. Paris : Bragelonne, 2007.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*. Paris : Librairie Larousse, 1974.
- Besson, Anne. *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*. Paris : CNRS Éditions, 2004.
- *La fantasy*. Paris : Klincksieck, coll. « 50 question », 2007.
- *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. Paris : CNRS Éditions, 2015.

- Binyon, T.J. *'Murder Will Out': The Detective in Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Bolter, Jay David and Richard A. Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Booker, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport: Greenwood Press, 1984.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit, 1992.
- Bowser, Rachel A. and Brian Croxall (eds.). *Like Clockwork: Steampunk Pasts, Presents, and Futures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- Boyer, Alain-Michel. *Les paralittératures*. Paris : Armand Colin, 2008.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Bozzetto, Roger et Gilles Ménégaldo (dir.). *Colloque de Cerisy : les nouvelles formes de la Science-fiction*. Paris : Bragelonne, 2006.
- Brindle, Kym. *Epistolary Encounters in Neo-Victorian Fiction: Diaries and Letters*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Butler, Andrew M. « Theories of Humor ». Butler, Andrew M., Edward James and Farah Mendlesohn (eds.). *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. London: Old Earth Books, 2013. p.67-88.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge, 2014.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato: New World Library, 2008.
- Cani, Isabelle. « Préservation des lutins et probabilité des dragons. De la tentation de la Fantasy au sein de la science-fiction ». Besson, Anne et Myriam White-Le Goff (dir.). *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*. Actes du colloque du CRELID. Paris : Bragelonne, 2007.
- Cannadine, David. *History In Our Time*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.

- Cartes et figures de la Terre : [exposition] Centre Georges Pompidou, [Paris, 24 mai-17 novembre 1980].* Paris : Centre de création industrielle, 1980.
- Casta, Isabelle-Rachel. *Pleins feux sur le polar.* Paris : Klincksieck, coll. « 50 questions », 2012.
- Chelebourg, Christian. *Le Surnaturel, poétique et écriture.* Paris : Armand Colin, 2006.
- *Les écofictions : mythologies de la fin du monde.* Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2012.
- Chesterton, Gilbert K. *Orthodoxy.* London: John Lane, 1909.
- Clarke, Arthur C. *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible.* London: Gollancz eBook, 2013.
- Clayton, Jay. « Hacking the Nineteenth Century ». Sadoff, Diane and John Kucich (eds.). *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p.186-210.
- *Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture.* New York: Oxford University Press, 2003.
- Clute, John and John Grant (eds.). *The Encyclopedia of Fantasy.* New York: St.Martin's Griffin, 1999.
- Clute, John. « Coming of Age ». Butler, Andrew M., Edward James and Farah Mendlesohn (eds.). *Terry Pratchett: Guilty of Literature.* London: Old Earth Books, 2013. p.15-30.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria.* Project Gutenberg, 2004.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation.* Paris : Éditions du Seuil, 1979.
- Coppa, Francesca. « An Archive of Our Own ». Jamison, Anne. *Fic: Why Fanfiction is Taking Over the World.* Dallas: BenBella Books, 2013. loc.5616-5750.
- Correard, Nicolas, Vincent Ferré et Anne Teulade (dir.). *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction.* Paris : Classiques Garnier, 2014.
- Cott, Jonathan. *Beyond the Looking-Glass: extraordinary works of fairy tale and fantasy, novels and stories from the Victorian Era.* London: Mac Gibbon, 1974.
- Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature,* Paris : Seuil, 1992.

- Coupe, Laurence (ed.). *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London: Routledge, 2000.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1994.
- Davies, Helen. *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction: Passionate Puppets*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- *Neo-Victorian Freakery: The Cultural Afterlife of the Victorian Freak Show*. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2015.
- Darwin, John. *The Empire Project: the Rise and Fall of the British World-System, 1830-1970*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.
- De Bruin-Molé, Megen. « Now with Ultraviolent Zombie Mayhem! The Neo-Victorian Novel-as-Mashup and the Limits of Postmodern Irony ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Humour: Comic Subversions and Unlaughter in Contemporary Historical Re-Visions*. Leiden: Brill, 2017. p.249-276.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- Degoul, Frank. « “We are the mirror of your fears”: Haitian Identity and Zombification ». Trans. Lore, Elisabeth M. Christie, Deborah and Sarah Juliet Lauro (eds.). *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011. p.24-38.
- Del Lugo, Andrea. *L'incipit romanesque*. Paris : Éditions du Seuil, 2003.
- Demir, Sophie. *Jane Austen : une poétique du différend*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Dir. Nourissier, François. Paris : Albin Michel, 1997.
- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Dir. Ducrot, Oswald, Jean-Marie Schaeffer et al. Paris : Seuil, 1995.
- Domsch, Sebastian. « Monsters against Empire: The Politics and Poetics of Neo-Victorian Metafiction in *The League of Extraordinary Gentlemen* ». Kohlke, Marie-Luise and

- Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-imagined Nineteenth Century*. Amsterdam: Rodopi, 2012. p.97-121.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis on Concepts of Pollution and Taboos*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.
- Duperray, Max. « 'Jack the Ripper' as Neo-Victorian Gothic Fiction: Twentieth-Century and Contemporary Sallies into a Late Victorian Case and Myth ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-imagined Nineteenth Century*. Amsterdam: Rodopi, 2012. p.167-195.
- Durbach, Nadja. *Spectacles of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Eco, Umberto. *Sémiotique et philosophie du langage*. Trad. Bouzaher, Myriem. Paris : Presses universitaires de France, 1988.
- *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Bouzaher, Myriem. Paris : Bernard Grasset, 1985.
- Ekman, Stefan. *Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.
- Ferguson, Niall. *Virtual History. Alternatives and Counterfactuals*. London: Picador, 1997.
- Foucault, Michel. *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*. Clamecy : Nouvelles éditions Lignes, 2009.
- Freud, Sigmund. « Une difficulté de la psychanalyse » in *Œuvres complètes psychanalyse* Vol. XV (1916-1920). Trad. Féron, B. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. p.41-51.
- « L'inquiétante étrangeté » (Das Unheimliche) in *Œuvres complètes psychanalyse* Vol. XV (1916-1920). Trad. Féron, B. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. p.147-188.
- *L'interprétation des rêves* (ou, *La Science des rêves*). Trad. Meyerson, Ignace. eBoxeditions, 2013.
- Frost, Thomas. *The Lives of the Conjurors*. London: Tinsley Brothers, 1876.

- Gaiman, Neil « Introduction ». Holdstock, Robert. *Mythago Wood* [1984]. London: Gollancz Books, 2014. p.ix-xi.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Gilmour, Robin. *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*. London: Longman, 1993.
- Glendening, John. *Science and Religion in the Neo-Victorian Novel: Eye of the Ichthyosaur*. New York: Routledge, 2013.
- Glotfelty, Cheryl and Harold Fromm (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press, 1996.
- Goimard, Jacques. *Critique de la science-fiction*. Paris : Pocket, 2002.
- Goimard, Jacques. *Critique du merveilleux et de la fantasy*. Paris : Pocket, 2003.
- Green-Lewis, Jennifer. « At Home in the Nineteenth Century: Photography, Nostalgia, and the Will to Authenticity ». Sadoff, Diane and John Kucich (eds.). *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p.29-48.
- Grivel, Charles. « Observations du roman policier ». Arnaud, Noël, Francis Lacassin et Jean Tortel (dir.). *Entretiens sur la paralittérature : Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, septembre 1967*. Paris : Plon, 1970. p.229-258.
- Grossman, Lev. « Foreword ». Jamison, Anne. *Fic: Why Fanfiction is Taking Over the World*. Dallas: BenBella Books, 2013. loc.215-277.
- Guignery, Vanessa. « Photography, Trauma and the Politics of War in Beryl Bainbridge's *Master Georgie* ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Amsterdam: Rodopi, 2011. p.191-216.
- Guillaud, Lauric et Jean-Pierre Picot (dir.). *Les détectives de l'étrange. Tome I, domaine anglo-saxon*. Colloque de Cerisy (21-31 juillet 1999). Éditions Le Manuscrit, 2007.

----- *Les détectives de l'étrange. Tome II, quête et enquête, domaine francophone et expansions diverses.* Colloque de Cerisy (21-31 juillet 1999). Éditions Le Manuscrit, 2007.

Gutleben, Christian. *Nostalgic Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel.* Amsterdam: Rodopi, 2001.

Gutleben, Christian and Julian Wolfreys. « Postmodernism Revisited: The Ethical Drive of Postmodern Trauma in Neo-Victorian Fiction ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering.* Amsterdam: Rodopi, 2011. p.37-72.

Habermas, Jürgen. « Neoconservative Culture Criticism in the United States and West Germany: An Intellectual Movement in Two Political Cultures ». Bernstein, Richard (ed.). *Habermas and Modernity.* Cambridge: MIT Press, 1985.

Hadley, Louisa. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us.* New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Haraway, Donna J. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature.* New York: Routledge, 2010.

Hayles, Katherine N. *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics.* Chicago: University of Chicago Press, 1999.

----- *Writing Machines.* Cambridge: MIT Press, 2002.

Heilmann, Ann and Mark Llewellyn. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009.* Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010.

Henriet, Éric B. *L'uchronie.* Paris : Klincksieck, coll. « 50 questions », 2009.

Hills, Matthew. « Mapping Fantasy's Narrative Spaces ». Butler, Andrew M., Edward James and Farah Mendlesohn (eds.). *Terry Pratchett: Guilty of Literature.* London: Old Earth Books, 2013. p.217-237.

Ho, Elizabeth. *Neo-Victorianism and the Memory of Empire.* London: Bloomsbury, 2013.

Homans, Margaret and Adrienne Munich. *Remaking Queen Victoria.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: The Beacon Press, 2009.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1999.
- « Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History ». O'Donnell, Patrick. and Robert Con Davis (eds.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989. p.3-32.
- Hutcheon, Linda and Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2013.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1986.
- James, Edward. « The City Watch ». Butler, Andrew M., Edward James and Farah Mendlesohn (eds.). *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. London: Old Earth Books, 2013. p.193-216.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jamison, Anne. *Fic: Why Fanfiction is Taking Over the World*. Dallas: BenBella Books, 2013.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'irréversible ou la nostalgie*. Paris : Flammarion, 1974.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2008.
- *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge, 2013.
- Jenkins, Keith. *Why History? Ethics and Postmodernity*. London: Routledge, 1999.
- Johannot, Yvonne. *Tourner la page : livre, rites, symboles*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1994.
- Jourde, Pierre. *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au xx^e siècle*. Paris : José Corti, 1991.
- Jung, Carl Gustav. *Aion : Études sur la phénoménologie du soi*. Trad. Perrot, Étienne et Marie-Martine Louzier-Sahler. Paris : Albin Michel, 1983.

- Kantorowicz, Ernst Hartwig. *The King's Two Bodies. A Study of Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Kaplan, Cora. *Victoriana – Histories, Fictions, Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Keen, Suzanne. *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Kenny, Kevin (ed.) *Ireland and the British Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- Kestner, Joseph A. *Sherlock's Men: Masculinity, Conan Doyle, and Cultural History*. Aldershot: Ashgate, 1997.
- Kirby, Michael. « On Acting and Non-Acting ». Zarrilli, Phillip (ed.). *Acting (Re)Considered*. London: Routledge, 1995. p.43-58.
- Kirchknopf, Andrea. *Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the 19th century*. London: McFarland, 2013.
- Kirwan, James. *Sublimity: The Non-Rational and the Irrational in the History of Aesthetics*. New York: Routledge, 2005.
- Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben. « Introducing Neo-Victorian Family Matters ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics*. Amsterdam: Rodopi, 2011. p.1-42.
- « Troping the Neo-Victorian City: Strategies of Reconsidering the Metropolis ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Cities: Reassessing Urban Politics and Poetics*. Leiden: Brill, 2014. p.3-40.
- Kontou, Tatiana. *Spiritualism and Women's Writing: From the Fin-de-siècle to the Neo-Victorian*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Langbauer, Laurie. « Queen Victoria and Me ». Sadoff, Diane and John Kucich (eds.). *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p.211-233.

- Langford, David. « Introduction ». Butler, Andrew M., Edward James and Farah Mendlesohn (eds.). *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. London: Old Earth Books, 2013. p.3-13.
- Langlet, Irène. *La science-fiction : Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris : Armand Colin, 2006.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- Le Lan, Nadège. « Ombre et lumière : Angleterre victorienne, un réveil rayonnant ». Besson, Anne (dir.) *Le roi Arthur au miroir du temps*. Dinan : Terre de Brume, 2007.
- Letissier, Georges. « Trauma by Proxy in the “Age of Testimony”: Paradoxes of Darwinism in the Neo-Victorian Novel ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Amsterdam: Rodopi, 2011. p.73-98.
- « More Than Kith and Less Than Kin: Queering the Family in Sarah Waters's Neo-Victorian Fictions ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics*. Amsterdam: Rodopi, 2011. p.365-394.
- Levine, Georges. *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Lovecraft, H.P. « Supernatural Horror in Literature » [1927] in *At the Mountains of Madness*. New York: The Modern Library, 2005. p.103-173.
- Lüdün, Mats. *La fantasy*. Paris : Ellipses, 2006.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- Machinal, Hélène, Gilles Ménégaldo et Jean-Pierre Naugrette (dir.). *Sherlock Holmes, un nouveau limier pour le XXI^e siècle : Du Strand Magazine au Sherlock de la BBC*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016
- Machon, Susan. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. London: Palgrave, 2013.
- Mangan, Michael. *Performing Dark Arts: A Cultural History of Conjuring*. Bristol: Intellect Books, 2007.

- Marx, Karl. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Éd. Ovtcharenko, Claude. Saguenay : Les classiques des sciences sociales, 2008. <http://classiques.uqac.ca/classiques/Marx_karl/18_brumaine_louis_bonaparte/18_brumaine_louis_bonaparte.pdf>. Consulté le 22/05/2017.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.
- McLaughlin, Joseph. *Writing the Urban Jungle: Reading Empire in London from Doyle to Eliot*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: New American Library, 1964.
- Mellier, Denis. « L'illusion logique du récit policier ». Duflo, Colas (dir.). *Philosophies du roman policier*. Fontenay aux Roses : Feuillet de l'E.N.S. Fontenay-St Cloud, 1995. p.78-99.
- Mitchell, Kate. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010.
- Muggleton, David. *Inside Subcultures: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg, 2000.
- Novotny, Patrick. « No Future! Cyberpunk, Industrial Music, and the Aesthetics of Postmodern Disintegration ». Hassler, Donald M. and Clyde Wilcox (eds.). *Political Science Fiction*. Columbia: University of South Carolina Press, 1997. p.99-123.
- Nyssen, Hubert. *Du texte au livre, les avatars du sens*. Paris : Nathan, 1993.
- Owen, Alex. *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late-Victorian England*. London: Virago Press, 1989.
- Pesso-Miquel, Catherine. « Apes and Grandfathers: Trauma of Apostasy and Exclusion in John Fowles's *The French Lieutenant's Woman* and Graham Swift's *Ever After* ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Amsterdam: Rodopi, 2011. p.99-132.
- Peyron, David. *Culture Geek*. Limoges : Fyp, 2013.
- Platon. *La République*. Trad. Baccou, Robert. Paris : Garnier Flammarion, 1966.

- Pratchett, Terry and Paul Kidby. *The Art of Discworld*. Illust. Kidby, Paul. London: Gollancz Books, 2005
- Pratchett, Terry, Ian Stewart and Jack Cohen. *The Science of Discworld*. Clays: Ebury Press, 2013.
- *The Science of Discworld II*. Clays: Ebury Press, 2002.
- *The Science of Discworld III: Darwin's Watch*. Clays: Ebury Press, 2013.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day. Volume 1: The Gothic Tradition*. London: Longman, 1999.
- Rabau, Sophie. *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2000.
- Ralph, Phyllis. *Victorian Transformations: Fairy Tales, Adolescence, and the Novel of Female Development*. New York: P.Lang, 1989.
- Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007.
- Rayment, Andrew. *Fantasy, Politics, Postmodernity: Pratchett, Pullman, Miéville and Stories of the Eye*. Postmodern Studies n°52. Amsterdam: Rodopi, 2014.
- Riche, Daniel (dir.). *Futurs antérieurs. 15 récits de littérature steampunk*. Paris : Fleuve Noir, 1999.
- Robert-Houdin, Jean Eugène. *Comment on devient sorcier*. Omnibus, 2006.
- Roberts, Jude. « Crosshatching: Boundary Crossing in the Post-Millennial British Boom ». Adiseshiah, Siân and Rupert Hildyard (eds.) *Twenty-First Century Fiction: What Happens Now*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. p.183-196.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Ruaud, André-François. *Cartographie du merveilleux : Guide de lecture*. Éditions Denoël, 2001.

- Ruaud, André François (dir.). *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*. Montélimar : Les moutons électriques, 2015.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Saint-Gelais, Richard. *L'empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*. Québec : Nota Bene, 1999.
- *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Éditions du Seuil, 2011.
- Schaeffer, Jean-Marie. « Métalepse et immersion fictionnelle ». Schaeffer, Jean-Marie et John Pier (dir.). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : Éditions de l'EHESS, 2005. p.323-334.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- Seed, David. *Science-fiction: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Shuttleworth, Sally. « Natural History: The Retro-Victorian Novel ». Shaffner, Elinor S. (ed.). *The Third Culture: Literature and Culture*. Berlin: de Gruyter, 1998. p.253-268.
- Smith, Eric. *Globalization, Utopia and Postcolonial Science-Fiction: New Maps of Hope*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Sontag, Susan. « Notes on Camp ». Cleto, Fabio (ed.). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p.53-65.
- *On Photography*. New York: Rosetta Books, 2005.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak? ». Nelson, Carry and Grossberg, Lawrence (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 1988. p.271-313.
- Sprague de Camp, Lyon. *Literary Swordsmen and Sorcerers: The Makers of Heroic Fantasy*. Gollancz eBook, 2014.
- Standage, Tom. *The Victorian Internet: The Remarkable Story of the Telegraph and the Nineteenth Century's On-line Pioneers*. New York: Walker and Company, 2007.

- Stetz, Margaret. « Looking at Victorian Fashion: Not a Laughing Matter ». Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben (eds.). *Neo-Victorian Humour: Comic Subversions and Unlaughter in Contemporary Historical Re-Visions*. Leiden: Brill, 2017. p.147-169.
- Su, John. *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Suvin, Darko. *Pour une poétique de la science-fiction : Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1977.
- Thompson, Willie. *Postmodernism and History*. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2004.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Tolkien, J.R.R. « On Fairy-stories » in *The Tolkien Reader*. New York: Del Rey Books, 1966. p.33-99
- 'Mythopoeia'. 1988.
 <<http://home.agh.edu.pl/~evermind/jrrtolkien/mythopoeia.htm>>. Consulté le 13/06/2017.
- Tortel, Jean. « Qu'est-ce que la paralittérature ? ». Arnaud, Noël, Francis Lacassin et Jean Tortel (dir.). *Entretiens sur la paralittérature : Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, septembre 1967*. Paris : Plon, 1970. p.7-32.
- Vandermeer, Jeff et S.J Chambers. *La Bible steampunk – Dirigeables, corsets, lunettes d'aviateur, savants fous et littérature étrange : guide illustré d'un monde imaginaire*. Trad. Carrière, Colette, Arnaud Demaegd et Marie-Aude Matignon. Paris : Bragelonne, 2014.
- Van Duzer, Chet. « Hic sunt dracones: the Geography and Cartography of Monsters ». Mittman, Asa Simon, and Peter J. Dendle (eds.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013. p.387-435.
- Versins, Pierre. « Vie et Aventure de Cora et Entretiens sur la science-fiction avec François Le Lionnais et Daniel Drode ». Arnaud, Noël, Francis Lacassin et Jean Tortel (dir.). *Entretiens sur la paralittérature : Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, septembre 1967*. Paris : Plon, 1970. p.259-272.

- Walkovitz, Judith. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. London: Virago Press, 2000.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1975.
- *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature and Theory*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2010
- Willis, Martin. *Mesmerists, Monsters and Machines: Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*. Kent: Kent State University Press, 2006.
- Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- Zani, Steven and Kevin Meaux. « Lucio Fulci and the Decaying Definition of Zombie Narratives ». Christie, Deborah and Sarah Juliet Lauro (eds.). *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011. p.98-115.
- Zipes, Jack. *Victorian Fairy Tales: the revenge of the fairies and elves*. New York: Routledge, 1989.

2) Articles de revues universitaires et de revues spécialisées dans l'imaginaire

- Arias, Rosario. « (Spirit) Photography and the Past in the Neo-Victorian Novel ». *Literature Interpretation Theory* 20:1-2 (2009). Special Issue *Neo-Victorianism: The Politics and Aesthetics of Appropriation*. p.92-107.
- Behlmer, George K. « The Gypsy Problem in Victorian England ». *Victorian Studies* 28:2 (Winter 1985). p.231-253. <<http://www.jstor.org/stable/3827162>>. Consulté le 14/05/2014.
- Benstock, Shari. « At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text ». *PMLA* 98:2 (March 1983). p.204-225. <<http://www.jstor.org/stable/462046>>. Consulté le 29/04/2017.

- Bowser, Rachel A. and Brian Croxall. « Introduction: Industrial Evolution ». *Neo-Victorian Studies* 3:1 Special Issue: Steampunk, Science and (Neo)Victorian Technologies. p.1-45. <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 19/11/2011.
- Brantlinger, Patrick. « Let's Post-Post-Post "Victorientalism": A Response to Erin O'Connor ». *Victorian Studies* 45:2 (Winter 2003). p.97-105. <<http://www.jstor.org/stable/3830109>>. Consulté le 13/08/2016.
- Brînzeu, Pia. « Post-postmodernism: An Ugly Wor(l)d? ». *The European English Messenger* 24:2 (Winter 2015). p.39-42.
- Burling, William J. « Periodizing the Postmodern: China Miéville's *Perdido Street Station* and the Dynamics of Radical Fantasy ». *Extrapolation* 50:2 (2009). p.326-344.
- Cani, Isabelle. « "Le roi qui ne peut pas mourir". Représenter au XX^e siècle la fin des temps arthuriens ». *Cahiers de recherches médiévales* 11 (2004). <<http://crm.revues.org/1763>>. Consulté le 19/12/2016.
- Carlyon, David. « The Trickster as Academic Comfort Food ». *The Journal of American Culture* 25:1-2 (March 2002). p.14-18.
- Chelebourg, Christian. « Avant-propos : Avatars du merveilleux (1937-2016) ». *M@gm@* 14:3 (2016). <http://www.magma.analisiqualitativa.com/1403/article_01.htm>. Consulté le 08/06/2017.
- Csicsery-Ronay, Istvan Jr. « On the Grotesque in Science Fiction ». *Science Fiction Studies* 29:1 (March 2002). p.71-99. <<http://www.jstor.org/stable/4241045>>. Consulté le 22/02/2017.
- Debord, Guy. « Introduction à une critique de la géographie urbaine ». *Les lèvres nues* n°6 (1955). <<http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>>. Consulté le 17/11/2016.
- Dharmadhikari, Deepa. « Surviving Fantasy Through Post-Colonialism ». *Foundation* 38:107 (Winter 2009). p.15-20.
- Duvezin-Caubet, Caroline. « Elephants and *Light Fantasy*: Humour in Terry Pratchett's *Discworld* series ». *Études Britanniques Contemporaines* 51. 2016. <<http://ebc.revues.org/3462>>. Consulté le 24/01/2017.

- Eco, Umberto. « “Casablanca”: Cult Movies and Intertextual Collage ». *SubStance* 14:2, Issue 47: *In Search of Eco’s Rose* (1985). p.3-12.
- Eloise, Marianne. « How Do We Know *Twilight* Sucks? Looking at Taste Cultures, Gendered Viewing, and Arbitrary Ideas of Good and Bad Taste ». *The Learned Fangirl*. 14 October 2016. <http://thelearnedfangirl.com/2016/10/how-do-we-know-twilight-sucks-looking-at-taste-cultures-gendered-viewing-and-arbitrary-ideas-of-good-and-bad-taste/?utm_content=buffercdd79&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer>. Consulté le 04/05/2017.
- Ferguson, Christine. « Surface Tensions: Steampunk, Subculture, and the Ideology of Style ». *Neo-Victorians Studies Special Issue 4:2 Spectacle and Things: Visual and Material Culture and/in Neo-Victorianism* (2011). p.66-90. <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 21/01/2017.
- Fletcher, Lisa. « Historical Romance, Gender et Heterosexuality: John Fowles’s *The French Lieutenant’s Woman* and A.S. Byatt’s *Possession* » in *Journal of Interdisciplinary Gender Studies* 7:1-2 (November 2003). p.26-42. <<https://core.ac.uk/download/files/455/12176501.pdf>>. Consulté le 02/07/2016.
- Fort-Cantoni, Camille. « Rhyme or Reason: Three Patterns of Poetic Interference in the British Crime Novel ». *Sillages critiques* 6 (2004). 1 July 2009. <<http://sillagescritiques.revues.org/1438>>. Consulté le 09/06/2017.
- Gély, Véronique. « Pour une mythopoétique : Quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction ». *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2006. <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>>. Consulté le 11/06/2017.
- Gomel, Elena. « Cannibal Cities: Monstrous Urban Bodies in Contemporary Fantasy ». *Redisco – Vitória da Conquista* 11:1 (2017). p.62-77.
- Gordon, Joan. « Hybridity, Heterotopia and Mateship in China Miéville’s *Perdido Street Station* ». *Science Fiction Studies*. 30:3 (November 2003). <<http://www.jstor.org/stable/4241204>>. Consulté le 16/03/2015.
- Hantke, Steffen. « Difference Engines and Other Infernal Devices: History According to Steampunk ». *Extrapolation* 40:3 (1999). p.244-254.

- Hoeim, Elizabeth. « The Fantasy of Talking Back: Susanna Clarke's Historical Present in *Jonathan Strange and Mr Norrell* ». *Strange Horizons*. 27 October 2008. <<http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/the-fantasy-of-talking-back-susanna-clarkes-historical-present-in-jonathan-strange-and-mr-norrell/>>. Consulté le 27/12/2016;
- Kohlke, Marie-Luise. « Introduction: Speculations In and On the Victorian Encounter ». *Neo-Victorian Studies* 1:1 (Autumn 2008). <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 15/10/2013.
- Latham, Rob. « Our Jaded Tomorrows ». *Science Fiction Studies* 30:2 (July 2009). p.339-349. <<http://www.jstor.org/stable/40649965>>. Consulté le 23/02/2017.
- Lauro, Sarah Juliet and Karen Embry. « A Zombie Manifesto: The Non-Human Condition in the Era of Advanced Capitalism ». *boundary 2* 35 (2008). p.85-108.
- Llewellyn, Mark. « What is Neo-Victorian? ». *Neo-Victorian Studies* 1:1 (Autumn 2008). <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 15/10/2013.
- MacDonald, Tara and Joyce Goggin. « Introduction: Neo-Victorianism and Feminism ». *Neo-Victorian Studies* 6:2 (2013). <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 13/05/2014.
- Maillard, Véronique et Virginie Thomas. « Le corps dans les réécritures zombie de *Pride and Prejudice* ». *La clé des langues*. 18 mai 2015. <http://cle.ens-lyon.fr/american-lit/-le-corps-dans-les-reecritures-zombies-de-pride-and-prejudice-264898.kjsp?RH=CDL_ANG110400>. Consulté le 16/02/2017.
- Méchoulan, Éric. « Les origines de la peinture ». *Protée* 28:1 (2000). p.19-29.
- Montz, Alice L. « “In Which Parasols Prove Useful”: Neo-Victorian Rewriting of Victorian Materiality ». *Neo-Victorian Studies* 4:1 (2011). p.100-118. <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 21/05/2017.
- Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen Oxford Journals* 16:3 (1975). p.6-18. <<https://dx.doi.org/10.1093%2Fscreen%2F16.3.6>>. Consulté le 31/01/2017.
- Newell, Jonathan. « Abject Cyborgs: Discursive Boundaries and the Remade in China Miéville's *Iron Council* ». *Science Fiction Studies* 40:3 (November 2013). p.496-509.

- <http://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.40.3.0496?seq=1#page_scan_tab_contents>. Consulté le 20/02/2017.
- O'Connor, Erin. « Preface for a Post-Postcolonial Criticism ». *Victorian Studies* 45:2 (Winter 2003). <<http://www.jstor.org/stable/3829770>>. Consulté le 13/08/2016.
- Onion, Rebecca. « Reclaiming the Machine: An Introductory Look at Steampunk in Everyday Practice ». *Neo-Victorian Studies* 1:1 (Autumn 2008). p.138-163.<<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 15/10/2013.
- Parody, Claire. « Franchising/Adaptation ». *Adaptation* 4:2 (2011). p.210-218.
- Shiller, Dana. « The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel ». *Studies in the Novel* 29:4 (Winter 1997).p.538-560. <<http://www.jstor.org/stable/29533234>>. Consulté le 28/06/2017.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism ». *Critical Inquiry* 12:1 (Autumn 1985). p.235-261.
- « The Three Susanna Clarkes ». *Locus*. April 2005. <<http://www.locusmag.com/2005/Issues/04Clarke.html>>. Consulté le 07/05/2016.
- Unerman, Sandra. « Dragons in Twenty-First Century Fiction ». *Folklore*. 113:1. April 2002. <<http://www.jstor.org/stable/1261010>>. Consulté le 19/04/2015.
- Van Dine, S.S. « Twenty Rules for Writing Detective Stories ». *The American Magazine*. September 1928. <<http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv288.html>>. Consulté le 10/01/2017.
- Vonarburg, Élisabeth. « La Fantasy ou le retour aux sources ». *Phénix* n°40. Bruxelles : Lefranq, 1996. p.17-26.
- Wilson, Cheryl A. « Neo-Victorian Fatigue: Getting Tired of the Victorians in Conrad's *The Secret Agent* ». *Neo-Victorian Studies* 1:1 (Autumn 2008). <<http://www.neovictorianstudies.com/>>. Consulté le 15/10/2013.

3) Articles de presse

- Anderson, Sam. « Sussex Chainsaw Massacre: The Horrification of Jane Austen ». *NYMag*. 6 September 2009. <<http://nymag.com/arts/books/reviews/58847/>>. Consulté le 16/02/2017.

Cavendish, Dominic. « Punchdrunk: Plunge Into a World of Extraordinary Theatre ». *The Telegraph*. 20 June 2013. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/10127892/Punchdrunk-plunge-into-a-world-of-extraordinary-theatre.html>>. Consulté le 03/03/2017.

Duvauchelle, Wulfran. « Les “Fantasy League”, ce marché périphérique du sport aux enjeux colossaux ». *Blog invité Le Figaro*. 22 mai 2014. <<http://blog.lefigaro.fr/sport-business/2014/05/les-fantasy-league-ce-marche-peripherique-du-sport-aux-enjeux-colossaux.html>>. Consulté le 28/01/2017.

Gatelais, Sylvain. « “Post-vérité”, élu mot de 2016 : de Trump au Brexit, le reflet d'une année populiste ». *Le Nouvel Obs*. 22 novembre 2016. <<http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1600188-post-verite-elu-mot-de-2016-de-trump-au-brexit-le-reflet-d-une-annee-populiste.html>>. Consulté le 25/01/2017.

Grady, Constance. « *Hamlet*, *The Divine Comedy*, and 3 other pieces of classic literature that are also fan fiction ». *Vox*. 5 April 2016. <<https://www.vox.com/2016/4/5/11363816/five-literature-fanfiction>>. Consulté le 02/05/2017.

La Ferla, Ruth. « Steampunk Moves Between Two Worlds » *The New York Times*. 8 May 2008. <http://www.nytimes.com/2008/05/08/fashion/08PUNK.html?_r=0>. Consulté le 25/04/2016.

Nikolaïdou, Dimitra. « Victorian Party People Unrolled Mummies for Fun » *Atlas Obscura*. 23 February 2016. <<http://www.atlasobscura.com/articles/victorian-party-people-unrolled-mummies-for-fun>>. Consulté le 12/07/2016.

Westin, Monica. « Undead & Read: Why the Literary Zombie Mash-Up Trend Just Won't Die ». *Newcity Lit*. 26 October 2010. <<http://lit.newcity.com/2010/10/26/undead-read-why-the-literary-zombie-mash-up-trend-just-won%E2%80%99t-die/>>. Consulté le 01/03/2017.

4) Sources numériques (podcasts, vidéos, captations, blogs, sites internet, MOOCs, tweets...)

« About ». *The Mythopoeic Society*. <<http://www.mythsoc.org/about.htm>>. Consulté le 11/06/2017.

- Angelier, François. « À toute vapeur : voyage en pays Steampunk ! ». Podcast Mauvais genres. *France Culture*. 5 Décembre 2015. <<http://www.franceculture.fr/emissions/mauvais-genres/toute-vapeur-voyage-en-pays-steampunk>>. Consulté le 15/03/2016.
- Avocado. « The Cassandra Clare Plagiarism Debacle – Intro through Part IV ». *Wayback Machine*. 08 April 2008. <https://web.archive.org/web/20140802045351/http://www.journalfen.net/community/bad_penny/8985.html>. Consulté le 03/05/2017.
- Besson, Anne. « Définition de la fantasy ». MOOC *Fantasy, de l'Angleterre Victorienne au Trône de fer*. <<https://www.fun-mooc.fr/courses/univartois/35001S02/session02/courseware/3e07cbb07fd24c239f2bca7ca8f0cdba/4899d06fc1944b8b816a58c150de6e15/>>. Consulté le 08/02/2016.
- « La fantasy traverse l'Atlantique ». MOOC *Fantasy, de l'Angleterre victorienne au Trône de Fer*. <<https://www.fun-mooc.fr/courses/univartois/35001S02/session02/courseware/ad9e8f03c6bc47779814cd4822d406c8/ecd6278cd8b848d8861593be5cf4b5c1/>>. Consulté le 13/02/2016.
- « Le succès contemporain ». MOOC *Fantasy, l'Angleterre victorienne au Trône de Fer*. <<https://www.fun-mooc.fr/courses/univartois/35001S02/session02/courseware/ad9e8f03c6bc47779814cd4822d406c8/db9acfde6dbf4b6890b596c04a4f7326/>>. Consulté le 13/02/2016.
- « La fantasy au cinéma ». MOOC *Fantasy, de l'Angleterre victorienne au Trône de Fer*. <<https://www.fun-mooc.fr/courses/univartois/35001S02/session02/courseware/a8b4ee867f7c433ea4e602ee0fcdd112/43d1c07bf9574feeb991e7cec8202f38/>>. Consulté le 14/02/2016.
- « Bibliography of Jane Austen Sequels ». *The Republic of Pemberley*. 2004-2011. <<http://www.pemberley.com/janeinfo/austseq1.html>>. Consulté le 15/12/2016.
- Carolyn. « Top Ten Fantasy Novels That Have Gay People in Them ». *Autostraddle*. 16 September 2011. <<http://www.autostraddle.com/top-ten-fantasy-novels-that-happen-to-have-gay-people-in-them-authors-110616/>>. Consulté le 02/07/2016.
- Carriger, Gail. « Urbane Fantasy Anyone? ». *Gail Carriger*. 20 February 2009. <<http://gailcarriger.com/2009/02/20/urbane-fantasy-anyone/>>. Consulté le 27/10/2016.

----- « The Curious Case of the Headless Heroine, Or the Torso Rides at Midnight ». *Gail Carriger*. 16 August 2009. <<http://gailcarriger.com/2009/08/16/the-curious-case-of-the-headless-heroine-or-the-torso-rides-at-midnight/>>. Consulté le 21/01/2017.

----- « How Soulless got its cover ». *Gail Carriger*. 7 October 2009. <<http://gailcarriger.com/2009/10/07/how-soulless-got-its-cover/>>. Consulté le 21/01/2017.

----- « Proper Foundation Garments, Part 3: Corsets! ». *Retro Rack*. 27 October 2011. <<http://retorack.blogspot.fr/2011/10/proper-foundation-garments-part-3.html>>. Consulté le 21/01/2017.

----- « Anglicization: In Which We Revisit the Ladybird problem ». *Gail Carriger*. 6 March 2015. <<http://gailcarriger.com/2015/03/06/anglicization-in-which-we-revisit-the-ladybird-problem/>>. Consulté le 10/08/2016.

----- « Never Ending Interview ». *Gail Carriger*. <http://gailcarriger.com/about/never-ending-interview/#Gail_on_Writing_Business>. Consulté le 11/12/2016.

Clark, Phenderson Djèlí. *Phenderson Djèlí Clark: The Musings of a Disgruntled Haradrim*. <<https://pdjeliclarck.wordpress.com/about/>>. Consulté le 14/08/2016.

De Bruin-Molé, Megen. « Victorian Monsters? Strategies of Appropriation in the Neo-Victorian Monster Mashup ». *The Victorianist: BAVS Postgraduates*. 18 May 2015. <<https://victorianist.wordpress.com/2015/05/18/victorian-monsters-strategies-of-appropriation-in-the-neo-victorian-mashup/>>. Consulté le 01/11/2016.

« Définition data storytelling : La prise de décision devient émotionnelle ». *La plume du toucan*. 11 Octobre 2016. <<https://toucantoco.com/blog/data-storytelling-prise-decision-emotionnelle/>>. Consulté le 04/05/2017.

« Draco in Leather Pants ». *TV Tropes*. <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DracoInLeatherPants>>. Consulté le 24/05/2017.

Duvezin-Caubet, Caroline. « Vampirisme littéraire : avec *Twilight*, la YAL plonge ses crocs dans les classiques ». *Gazettarium*. 13 mai 2014. <<https://gazettarium.wordpress.com/2014/05/13/vampirisme-litteraire-avec-twilight->

- la-young-adult-literature-plonge-ses-crocs-dans-les-classiques/>. Consulté le 03/05/2017.
- Duyvis, Corinne. « #ownvoices ». *Corinne Duyvis: Sci-Fi and Fantasy in MG and YA*. 22 Avril 2017. <<http://www.corinneduyvis.net/ownvoices/>>. Consulté le 04/05/2017.
- Fforde, Jasper. « note: million ». *Jasper Fforde.com*. <http://www.jasperfforde.com/tn1annotate/note_millon.html>. Consulté le 28/04/2017 ; italiques originales.
- « The Socialist Republic of Wales ». *Jasper Fforde.com*. <<http://www.jasperfforde.com/sovietreppage2.html>>. Consulté le 10/07/2016.
- « Fforde Book Upgrade Centre. This Page: The Eyre Affair V1.4 (UK copies only) ». *Jasper Fforde.com*. <<http://www.jasperfforde.com/upgrade/upgrade.html>>. Consulté le 18/05/2017.
- Foglio, Kaja. « Dirt, Collection Vol.5, Furniture and Gaslamp Fantasy ». *Kaja Foglio's Live Journal*. 26 April 2006. <<http://kajafoglio.livejournal.com/60562.html>>. Consulté le 16/05/2016.
- « God Save Us from the Queen! ». *TV Tropes*. <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GodSaveUsFromTheQueen>>. Consulté le 04/11/2016
- Goh, Jaymee. « Reading List: Primary Works ». *Silver Goggles*. <<http://silver-goggles.blogspot.fr/p/reading-list-primary-works.html>>. Consulté le 28/06/2017.
- « Good Republic, Evil Empire ». *TV Tropes*. <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GoodRepublicEvilEmpire>>. Consulté le 05/08/2016.
- Green, Caitlin R. « 'But Arthur's Grave is Nowhere Seen': Twelfth-Century and Later Solutions to Arthur's Current Whereabouts ». *Arthuriana*. 2009. <<http://www.arthuriana.co.uk/n&q/return.htm>>. Consulté le 07/05/2016.
- Hansen, Elisa. « Vampire Reviews: Carmilla ». *Youtube*. 23 December 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=OPGwE1CZBQE>>. Consulté le 21/06/2017.

Hartley, A.J. « Writing POC While White ». *Tor/Forge Blog*. 6 June 2016. <<http://www.torforgeblog.com/2016/06/06/writing-poc-while-white/>>. Consulté le 21/06/2017.

----- « The Big Idea: A.J. Hartley ». *Whatever Scalzi*. 6 June 2017 <<http://whatever.scalzi.com/2017/06/06/the-big-idea-a-j-hartley/>>. Consulté le 21/06/2017.

Holmes, Jeannie. « Writing Urban Fantasy, Part 1: “Oh yeah? Says Who?” ». *Jeannie Holmes: Urban Fantasy and Paranormal Suspense Author*. 21 December 2010. <<http://www.jeannieholmes.com/index.php/2010/12/21/writing-urban-fantasy-part-1-oh-yeah-says-who/>>. Consulté le 11/12/2016.

Hunter, Aaron. « Summer Web Series: lonelygirl115 ». *The Catcher in the Reel: Media Matters in Review*. 24 August 2014. <<https://catcherinthereel.wordpress.com/2014/08/24/summer-web-series-series-lonelygirl115/>>. Consulté le 21/06/2017.

Jenkins, Henry. « Transmedia 202: Further Reflections ». *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*. 1 August 2011. <http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>. Consulté le 19/05/2017.

Klein, Gérard. Préface inédite à Torres, Anita. *La Science-Fiction française. Auteurs et amateurs d'un genre littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1997. Novembre 1997. <<http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/sff.html>>. Consulté le 30/05/2016.

Kowal, Mary Robinette. « New beginnings – or – What happened to my novel's first sentence ». *Mary Robinette Kowal*. 9 April 2012. <<http://maryrobinettekowal.com/journal/new-beginnings-or-what-happened-to-my-novels-first-sentence/>>. Consulté le 18/05/2017.

----- « Where to Find the Doctor in All of my Historical Fantasy Novels ». *Tor.com*. 10 April 2013. <<http://www.tor.com/2013/04/10/ive-hidden-the-doctor-in-all-of-my-historical-fantasy-novels/>>. Consulté le 18/05/2017.

Kowal, Mary Robinette, Dan Wells, Ellen Kushner and Delia Sherman. « Writing Excuses Season 6 Episode 8: Interstitial Art ». *Writing Excuses*. 11 December 2011.

<<http://www.writingexcuses.com/2011/12/11/writing-excuses-6-28-interstitial-art/>>.

Consulté le 13/04/2017.

Kowal, Mary Robinette and Seanan McGuire. « I...I'm caught up. All of the fiction I had due is written and handed in. I DON'T UNDERSTAND WHAT IS HAPPENING. » (Twitter conversation thread). *Twitter*. 10 April 2017. <<https://twitter.com/MaryRobinette/status/851540776119140353>>. Consulté le 10/04/2017.

Lehman, Serge. « Pour une définition auto-théorique de la science-fiction » (Le mois de la science-fiction à l'ENS) 12 mai 2016. <http://www.diffusion.ens.fr/data/video-wmv/2006_05_12_lehman_adsl.wmv>. Consulté le 15/12/2016.

Matthews, Mimi. *Mimi Matthews: Romance, Literature, History*. 2015-2017. <<https://mimimatthews.com/>>

McGuire, Seanan. « I know a little girl and her name is Mary Mac: The Misuse of Mary Sue ». *LiveJournal*. 11 October 2011. <<http://seanan-mcguire.livejournal.com/396047.html>>. Consulté le 04/05/2017.

Mendlesohn, Farah. « Taxonomies of Fantasy Final Version ». <http://www.academia.edu/6730658/Taxonomies_of_Fantasy_final_version>. Consulté le 26/08/2016.

MOOC : *Fantasy, de l'Angleterre victorienne au Trône de Fer*. Université d'Artois. Février-mai 2016. <<https://www.fun-mooc.fr/courses/univartois/35001S02/session02/courseware/ad9e8f03c6bc47779814cd4822d406c8/>>.

Mosel, Tad. « Jane Austen's Two Inches of Ivory ». *Persuasions Occasional Papers* 1 (1984). A Publication of the Jane Austen Society of North America <<http://www.jasna.org/persuasions/printed/opno1/mosel.htm>>. Consulté le 05/11/2016.

« Naomi Novik Talks Fanfic-Inspired Fantasy and Ending *Temeraire* in her Reddit AMA ». *Tor.com*. 25 February 2016. <<http://www.tor.com/2016/02/25/naomi-novik-reddit-ama-highlights/>>. Consulté le 04/05/2017.

Nepveu, Katie. « The *Temeraire* Reread: *Blood of Tyrants* ». *Tor.com*. 8 June 2016. <<http://www.tor.com/2016/06/08/the-temeraire-reread-blood-of-tyrants/>>. Consulté le 04/08/2016.

Newitz, Annalee « Science Versus Magic – Is There a Difference in the World of Fiction ». *Gizmodo*. 8 July 2008. <<http://io9.gizmodo.com/5021701/science-versus-magic--is-there-a-difference-in-the-world-of-fiction>>. Consulté le 21/05/2017.

Ouaknin, Marc-Alain. « Si tous les Golems... ». Podcast Talmudiques. *France Culture*. 5 mars 2017. <<https://www.franceculture.fr/emissions/talmudiques/si-tous-les-golems>>. Consulté le 20/03/2017.

Perschon, Mike. « All This and a Steampunk Volkswagen: *The Curious Case of the Clockwork Man* by Mark Hodder ». *Tor.com*. 10 May 2011. <<http://www.tor.com/2011/05/10/all-this-and-a-steampunk-volkswagon-the-curious-case-of-the-clockwork-man-by-mark-hodder/>>. Consulté le 25/01/2017

----- « Dungeons & Dickens: Steampunking a Middle-Earth Tabletop RPG ». University of Alberta, 25 February 2016. <<http://www.lastallianceuofa.com/2016/02/26/dr-mike-perschon-dungeons-and-dickens-steampunking-a-middle-earth-tabletop-rpg/>>. Consulté le 26/02/2016.

----- « *Clockwork Lives* by Kevin J Anderson and Neil Peart ». 16 May 2016. *The Steampunk Scholar*. <<http://steampunkscholar.blogspot.fr/2016/05/clockwork-lives-by-kevin-j-anderson-and.html>>. Consulté le 19/05/2017.

----- « *Perdido Street Station* ». *Goodreads*. 27 October 2016. <<https://www.goodreads.com/review/show/1731507928>>. Consulté le 14/11/2016.

----- « Tired of using “neo Victorian” as part of the steampunk aesthetic. Leaning hard towards “Industrial” or “Machine Era” as replacements ». *Twitter*. 15 January 2017. <<https://twitter.com/DocPerschon/status/820772131147489280>>. Consulté le 21/05/2017

Peyron, David. « L'espace du fandom partie 1 : Le tourisme de l'imaginaire ». *David Peyron*. 3 juin 2016. <<https://davidpeyron.wordpress.com/blog/>>. Consulté le 29/12/2016.

Pho, Diana M. « “From the Wilds of America” – Analyzing the Idea of “British Colonial America” in Steampunk », *Beyond Victoriana*. 26 June

2009.<<https://beyondvictoriana.com/2009/06/26/%e2%80%9cfrom-the-wilds-of-america%e2%80%9d-%e2%80%93-analyzing-the-idea-of-%e2%80%9cbritish-colonial-america%e2%80%9d-in-steampunk/>>. Consulté le 10/08/2016.

----- « #17.5. Steampunk and Victoriantism Assessed ». *Beyond Victoriana*. 14 March 2010. <<https://beyondvictoriana.com/2010/03/14/beyond-victoriana-17-5-steampunk-and-victoriantism-assessed/>>. Consulté le 13/08/2016.

----- « Reflecting on *Like Clockwork: Steampunk Pasts, Presents, and Futures* ». *Beyond Victoriana*. 11 December 2016. <<https://beyondvictoriana.com/2016/12/11/reflecting-on-like-clockwork-steampunk-pasts-presents-and-futures/>>. Consulté le 11/06/2016.

« Préquelle ». *Wikipédia*. <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9quelle>>. Consulté le 05/06/2017.

« Race Fail '09 ». *Fanlore*. <http://fanlore.org/wiki/RaceFail_%2709>. Consulté le 28/06/2017.

Rambo, Cat. « Nisi Shawl's *Everfair*: Into the Heart of Steampunk ». *Tor.com*. <<http://www.tor.com/2012/10/01/nisi-shawls-everfair-into-the-heart-of-steampunk/>>. Consulté le 06/01/2017

Salmon Kelleher, Julie. « What Jane Austen Can Teach Us About Our New Internet Selves ». *TEDx Talks*. 24 June 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=2VBs8Oqbw3k>>. Consulté le 21/06/2017.

Sanderson, Brandon. « Sanderson's First Law ». *Brandon Sanderson*. 20 February 2007. <<http://brandonsanderson.com/sandersons-first-law/>>. Consulté le 17/03/2016.

Sanderson, Brandon, Dan Wells and Howard Tayler. « Writing Excuses Episode 25: Viewpoint and Tense Part 2 ». *Writing Excuses*. 28 July 2008. <<http://www.writingexcuses.com/2008/07/28/writing-excuses-episode-25-viewpoint-and-tense-part-2/>>. Consulté le 03/03/2017.

----- « Writing Excuses Season 3 Episode 1: World-Building History ». *Writing Excuses*. 1 June 2009. <<http://www.writingexcuses.com/2009/06/01/writing-excuses-season-3-episode-1-world-building-history/>>. Consulté le 19/03/2017.

- Sanderson, Brandon, Dan Wells, Howard Tayler and Mary Robinette Kowal. « Writing Excuses Season 3 Episode 14: The Four Principles of Puppetry, with Mary Robinette Kowal ». *Writing Excuses*. 30 August 2009. <<http://www.writingexcuses.com/2009/08/30/writing-excuses-season-3-episode-14-the-four-principles-of-puppetry-with-mary-robinette-kowal/>>. Consulté le 25/05/2017.
- Sanderson, Brandon, Mary Robinette Kowal, Mary-Anne Mohanraj and Wesley Chu. « Writing Excuses Season 12 Episode 5: Literary Fiction ». *Writing Excuses*. 29 January 2017. <<http://www.writingexcuses.com/2017/01/29/12-5-literary-fiction/>>. Consulté le 13/06/2017.
- Schermer, Chris. « Building a B2B Brand Starts with Stories, not Standards ». *Type A Communications*. 20 April 2011. <<http://typeacomunications.com/building-b2b-brand-starts-stories-not-standards/>>. Consulté le 04/05/2017.
- Sedna. « Fantasy Round 54: Nuclear Powered Airships ». *Clement's Game*. 9 April 2017. <<https://clementsgame.wordpress.com/2017/04/09/fantasy-round-54-nuclear-powered-airships/>>. Consulté le 21/05/2017.
- Taunton, Matthew. « Class in The Time Machine ». *British Library. Discovering Literature: Romantics and Victorians*. <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/class-in-the-time-machine>>. Consulté le 10/02/2017.
- « The Emperor ». *TV Tropes*. <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheEmperor>>. Consulté le 05/08/2016.
- « Un Installment ». *TV Tropes*. <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/UnInstallment>>. Consulté le 16/05/2017.
- Van Weise, Matthieu. « Le mois du cuivre saison 4 – Bragelonne ». *French Steampunk*. 8 février 2016. <<http://french-steampunk.fr/le-mois-du-cuivre-saison-4-bragelonne/>>. Consulté le 28/04/2016.

5) Autres sources (entretiens, mémoires de Master, thèses et notes de cours)

Anders, Lou. « Interview with China Miéville ». *The Believer*. April 2005. <http://www.believermag.com/issues/200504/?read=interview_mieville>. Consulté le 20/02/2017.

Breton, Justine. « Images du pouvoir et pouvoir de l'image : Les représentations de la puissance dans la légende arthurienne, de l'écrit à l'écran ». Thèse. Dir. Gros, Gérard et Martin Aurrell. Université de Picardie Jules Verne, 2016.

De Palmas Jauze, Daisy. « La figure du dragon : des origines mythiques à la Fantasy et à la Dragon Fantasy anglo-saxonne contemporaine ». Thèse. Dir. Geoffroy, Sophie. Université de la Réunion, 2010. HAL <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-011660963>>. Consulté le 15/05/2016.

Duvezin-Caubet, Caroline. « Fantômes nostalgiques ou révisionnisme lucide ? Réinvestissement néo-victorien du passé historique, littéraire et mythique au sein du multivers dans *His Dark Materials* de Philip Pullman ». Mémoire de Master. Dir. Gutleben, Christian. École Normale Supérieure de Lyon, 2014.

Goh, Jaymee. « Towards Chromatic Chronologies: Using the Steampunk Aesthetic for Postcolonial Purposes ». MA. Dir. Attewell, Nadine. McMaster University, 2011.

Gordon, Joan. « Reveling in Genre: an Interview with China Miéville » *Science Fiction Studies* 30:3 (November 2003). <<http://www.depauw.edu/sfs/interviews/mievilleinterview.htm>>. Consulté le 15/05/2015.

Guilet, Anaïs. « Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire ». Thèse. Dir Mellier, Denis et Bertrand Gervais. Université de Poitiers et Université du Québec à Montréal, 2013. <<http://www.archipel.uqam.ca/6010/1/D2569.pdf>>. Consulté le 18/06/2017.

Maloney, Edward J. « Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach ». Diss. Dir. Phelan, James. Ohio State University, 2005. <https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1125378621>. Consulté le 29/04/2017.

- Newsinger, John. « Fantasy and Revolution: An Interview with China Miéville ». *International Socialism Journal* 88 (Autumn 2000). <<http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/isj88/newsinger.htm>>. Consulté le 10/02/2017.
- Page, Lydia. « Networking Narrative: A Rhetorical Analysis of *The Lizzie Bennet Diaries* ». MA. Dir. Langstraat, Lisa. Colorado State University, 2014.
- Perschon, Mike. « The Steampunk Aesthetic: Technofantasies of the Neo-Victorian Retrofuture ». Diss. Dir. Sywenky, Irene. University of Alberta, 2012.
- Skelliescar. « China Miéville: 'My job is not to try to give readers what they want but to try to make readers want what I give' – Interview ». *Our Daily Read*. 20 September 2012. <<http://www.ourdailyread.com/2012/09/china-mieville-my-job-is-not-to-try-to-give-readers-what-they-want-but-to-try-to-make-readers-want-what-i-give-interview/>>. Consulté le 14/06/2017.
- Tittle, Miles. « Mystery Novel » (ENG 2120B). Lecture, University of Ottawa: 12/01/2012.
- « Mystery Novel » (ENG 2120B). Lecture, University of Ottawa: 09/02/2012.
- Tosenberger, Catherine. « Potterotics: Harry Potter Fanfiction on the Internet ». Diss. Dir. Kidd, Kenneth. University of Florida, 2007.
- Warren, Ellie. « Q+A with Gail Carriger ». *Curiosity Killed the Bookworm*. 11 July 2016. <http://www.curiositykilledthebookworm.net/2016/07/qa-with-gail-carriger.html?utm_campaign=social&utm_medium=Orbit+Books&utm_source=twitter&utm_content=imprudence%2Cgailcarriger%2CIbbg%2Corbit>. Consulté le 08/06/2017.

INDEX DES NOMS*

*Auteurs des sources primaires et sources secondaires, éditeurs scientifiques, autres auteurs cités et mentionnés (inclus : illustrateurs, réalisateurs, philosophes, scientifiques et autres créateurs de travaux théoriques ou artistiques, non-inclus : mentions des auteurs en tant que personnages historiques et/ou fictionnels)

- Ackerman, Ada : 318
- Ackroyd, Peter : 185, 186, 197, 201, 206, 314, 315, 476, 477
- Adams, Douglas : 413, 478
- Adams, Rachel : 348, 481
- Adams, Richard : 34
- Adiseshiah, Siân : 16, 20, 52, 181, 481, 493
- Adorno, Theodor : 402
- Aiken, Joan : 64, 72, 73
- Albert, Raphaël : 7
- Alberti, Leon Battista : 375
- Albertsen, Leif Ludwig : 394
- Alcott, Louisa May : 437
- Aldiss, Brian : 275, 277, 314-316, 470, 481
- Alexander, Karl : 206
- Alice, Alex : 8
- Allen, Ethan : 374
- Anders, Lou : 317, 318, 510
- Andersen, Hans Christian : 40, 79
- Anderson, Kevin J. : 420, 421, 507
- Anderson, Sam : 310, 500
- Andres, Jessica Jade : 436
- Andrews, Ilona : 215
- Angelier, François : 2, 7, 9, 502
- Angenot, Marc : 73, 481
- Antczak, Stephen L. : 79
- Apter, T.E. : 34
- Aragon, Louis : 336
- Aref, Nessa : 436
- Arias, Rosario : 358, 360, 361, 481, 496
- Aristote : 21, 423, 481
- Armitt, Lucie : 34-36, 481
- Armstrong, Isobel : 242, 481
- Arnaud, Noël : 13, 14, 18, 487, 495
- Arnold, Matthew : 189
- Arseguet, Gérard : 18
- Ashcroft, Bill : 127, 154, 370, 481
- Asimov, Isaac : 5, 11, 124, 214, 235, 412, 413, 482
- Asselin, Olivier : 280

Attewell, Nadine : 162, 510

Atwood, Margaret : 16, 426

Aulnoy, Madame d' : 40

Austen, Jane : 10, 25, 64, 67-69, 70-78, 80, 82, 83, 85-88, 96, 107, 108, 117, 120, 123, 140, 147, 231, 240, 253, 309, 310, 395, 405, 416, 418, 419, 436, 437, 455, 472, 478, 481, 485, 500, 502, 506, 508

Aveling, Edward : 280

Avocado : 397, 398, 502

Babbage, Charles : 273

Babbins, Erika : 436

Bachelard, Gaston : 38, 368, 422, 481

Bainbridge, Beryl : 358, 487

Bakhtine, Mikhaïl : 19, 133, 194, 245, 346, 355, 481,

Bakker, Scott : 194

Bale, Christian : 343, 480

Ballard, J.G. : 372

Banks, Iain M. :

Barcellos, Maria : 9

Barillier, Étienne : 2, 7-9, 21, 46, 48, 184, 185, 189, 211, 256, 258, 259, 265, 270, 277, 287, 432, 482

Barker, Myles : 401, 402

Barrie, James Matthew : 39, 373, 396, 478

Barsham, Diana : 363, 482

Barthes, Roland : 355, 356, 406 420, 426, 427, 482

Basset, James C. : 79

Baudou, Jacques : 45, 179, 180, 482

Baudrillard, Jean : 343, 371, 372, 374, 393, 482

Bear, Elizabeth : 320

Beauvoir, Simone de : 22

Beckett, Galen : 10, 12, 15, 75-77, 79-81, 83, 87, 91, 92, 94, 111, 113, 117, 121, 130, 145, 146, 155, 158, 175, 177, 179, 228, 229, 233, 259, 297, 300, 301, 351-357, 359, 394, 408, 444, 469

Beckett, Samuel : 188, 478

Beer, Gillian : 276, 482

Behlmer, George K. : 135, 496

Benshoff, Harry M. : 115, 482

Benstock, Shari : 385, 386, 496

Bergson, Henri : 389, 482

Bernstein, Richard : 21, 488

Berthelot, Francis : 301, 482

Bessière, Irène : 218, 219, 374, 482

Besson, Anne : 4-7, 11, 14, 15, 17-19, 23, 24, 26, 27, 33, 36-41, 44, 45, 48, 52, 55, 57, 58, 61, 91, 124, 154, 160, 167, 178, 180,

217, 234, 252, 253, 293, 301, 323, 407, 412,
413, 419, 421, 482, 483, 491, 502

Bettelheim, Bruno : 41

Binyon, T.J. : 221, 483

Biscuit, Karl : 9

Blake, William : 172, 175, 185, 374

Blaylock, James P. : 2, 45, 46, 260-262,
359, 470

Bollinger, Elsie : 437

Bollinger, Sally : 437

Bolter, Jay David : 419, 483

Booker, M. Keith : 483

Boorman, Daniel : 50

Borges, Jorge Luis : 385

Bottero, Pierre : 56, 57, 478

Bourdieu, Pierre : 400, 483

Bourriaud, Nicholas : 51

Bowser, Rachel A. : 267, 302, 425, 483, 497

Boyer, Alain-Michel : 14, 483

Boyer, Robert : 44

Boym, Svetlana : 322, 324, 325, 326, 327,
331, 333, 483

Bozzetto, Roger : 42, 483

Bradford, K. Tempest : 439

Brannagh, Kenneth : 316

Brantlinger, Patrick : 161, 497

Bray, Libba : 83-85, 90, 91, 104, 111, 112,
133, 135, 151, 224, 225-227, 264, 378, 449,
470

Brecht, Bertolt : 20

Brennan, Marie : 62, 392, 395, 404, 408-
410, 413, 420, 435, 456, 457, 470

Breton, Justine : 92, 510

Briggs, Patricia : 109, 216, 478

Briggs, Stephen : 188, 298, 414

Brindle, Kym : 433, 483

Brînzeu, Pia : 51, 497

Brontë, Charlotte : 3, 25, 71, 72, 77, 78, 80,
82, 83, 87, 119, 120, 231, 478

Brontë, Emily : 10, 78, 455

Brooke, Rupert : 364, 365

Brooks, Terry : 5

Brown, Dan : 229

Brunel, Isambard Kingdom : 280, 381

Bruss, B.R. : 73

Brust, Steven : 433, 300

Buckell, Tobias : 162

Bull, Emma : 433

Burger, Neil : 336, 340, 346

Burke, Edmund : 147, 182, 195

Burling, William J. : 325, 497

Burroughs, William S. : 374

Burton, Richard Francis : 380, 381

Burton, Tim : 52

Butcher, Jim : 215

Butler, Andrew M. : 190, 192, 194, 389, 418, 483, 484, 488

Butler, Judith : 317, 483

Buxton, Judith : 110

Byatt, A.S. : 4, 36, 41, 62, 90, 99, 103, 110, 233, 261, 285, 320, 363, 476, 498

Byron, Lord (George Gordon, 6^{ème} baron) : 283, 284

Caine, Michael : 343, 480

Campbell, Eddie : 199-201, 206, 448, 477

Campbell, John : 252

Campbell, Joseph : 81, 483

Cani, Isabelle : 57, 90, 483, 497

Cannadine, David : 88, 483

Capaldi, Peter : 9

Caputi, Jane : 201

Carey, Jacqueline : 145

Carey, Peter : 123

Carlyle, Robert : 339

Carlyle, Thomas : 280

Carlyon, David : 355, 497

Carolyn : 110, 502

Carriger, Gail : 7, 11, 12, 15, 18, 38, 47, 77, 83-85, 102-105, 113-115, 126, 131-136, 140, 143, 148, 151-153, 180, 216, 217, 228, 243, 253, 254, 256, 257, 264-266, 277, 313, 317, 319, 366, 419, 430, 432, 433, 445, 449, 451, 452, 469, 471, 502, 503, 511

Carroll, Lewis : 10, 25, 31, 39, 40, 82, 108, 177, 224, 231, 418, 478

Carroll, Noel : 307, 313, 483

Carter, Angela : 347, 348, 350, 351, 476

Carter, Lin : 5, 43

Caruth, Cathy : 305

Casta, Isabelle-Rachel : 211, 212, 484

Cavendish, Dominic : 329, 501

Cervantes, Miguel de : 93

Chambers, S.J. : 47, 266, 442, 451, 452, 495

Char, René : 291, 478

Chaucer, Geoffrey : 421

Chelebourg, Christian : 38, 79, 332, 484, 497

Chesterton, Gilbert K. : 185, 218, 235, 484

Chiang, Ted : 254, 255

Chigira, Koichi : 8

Chng, Joyce : 161, 471

Cho, Julia : 436

Cho, Zen : 435, 471
 Christie, Agatha : 213, 228
 Christie, Deborah : 307, 308, 485, 496
 Chu, Wesley : 429, 509
 Clare, Cassandra : 110, 126, 133, 150, 364, 379, 380, 392, 398-400, 432, 471
 Clark, Clare : 193, 476
 Clark, Phenderson Djèlí : 162, 471, 503
 Clarke, Arthur C. : 255
 Clarke, Susanna : 7, 10, 92, 93, 95, 136, 137, 142, 144, 145, 176, 179, 238, 239, 242, 255, 258, 337, 361, 364, 377, 385, 386, 388, 406, 410, 435, 469, 471, 484, 499, 500
 Clausius, Rudolf : 274
 Clayton, Jay : 260, 273, 274, 277, 279, 280, 283, 484
 Clegg, Douglas : 315
 Clermont, Phillipe : 301, 482
 Cleto, Fabio : 309, 494
 Clute, John : 34, 47, 179, 180, 181, 189, 190, 198, 258, 278, 484
 Cohen, Jack : 57, 193, 222, 493
 Cohen, Leonard : 439
 Cole, Olivia : 436
 Coleridge, Samuel Taylor : 17, 114, 316, 484
 Colin, Fabrice : 7
 Colson, Raphaël : 7-9, 21, 46, 48, 184, 185, 189, 211, 256, 258, 259, 265, 270, 277, 287, 432, 482
 Compagnon, Antoine : 392, 484
 Comte, Auguste : 289
 Conrad, Joseph : 3, 54, 208, 232, 478, 500
 Coppa, Francesca : 402, 403, 484
 Correard, Nicolas : 409, 484
 Correia, Larry : 7, 48, 252
 Cott, Jonathan : 40, 484
 Couégnas, Daniel : 14, 16, 19, 56, 427, 484
 Coupe, Laurence : 41, 268, 485
 Couton, Patrick : 10, 135, 185, 270, 298,
 Creed, Barbara : 103, 485
 Cremer, Andra : 7
 Croxall, Brian : 267, 302, 425, 483, 497
 Csicsery-Ronay, Istvan Jr. : 318, 497
 Datlow, Ellen : 100, 241, 359, 470, 473, 475, 476
 Davenas, Olivier : 37
 Davies, Helen : 348, 363, 485
 Davis, Milton : 161, 474
 Davis, Robert Con : 17, 489
 Darwin, Charles : 61, 276, 293, 294, 296, 297, 299, 305, 306, 478, 482, 491

Darwin, John : 123, 129, 149, 485
 Dean, Pamela : 397, 398
 Debord, Guy : 197, 351, 485, 497
 De Bruin-Molé, Megen : 74, 312, 485, 503
 De Certeau, Michel : 401, 433, 485
 Degoul, Frank : 307, 485
 Delany, Samuel R. : 76, 253
 De Lint, Charles : 35, 179-181
 Del Lugo, Andrea : 76, 77, 485
 Demir, Sophie : 75, 485
 Dendle, Peter J. : 55, 495
 Dennis, Peter : 447
 De Palmas Jauze, Daisy : 54, 62, 63, 68, 510
 De Quincey, Thomas : 185
 Descartes, René : 256
 Dharmadhikari, Deepa : 70, 497
 Dick, Philip K. : 372, 382, 478
 Dickens, Charles : 10, 25, 45, 72, 85, 96, 102, 147, 183, 202, 231, 261, 270-272, 298, 399, 400, 406, 478, 484
 Di Filippo, Paul : 62, 99, 117, 348, 471
 Di Robilant, Andrea : 283
 Disraeli, Benjamin : 120, 244, 299, 478
 D'Israeli, Isaac : 275
 Domsch, Sebastian : 282, 485
 Doré, Gustave : 194
 Dostoïevski, Fiodor Mikhaïlovitch : 133, 245, 481
 Douglas, Mary : 307, 486
 Doyle, Arthur Conan : 10, 25, 183, 211, 213, 219, 220, 255, 396, 479, 490, 492
 Drode, Daniel : 14, 495
 Ducrot, Oswald : 16, 485
 Duflo, Colas : 233, 492
 Duncan, Glen : 16
 Dunsany, Lord : 39, 181
 Duperray, Max : 198, 199, 486
 Duquenne, Cécile : 7
 Durbach, Nadja : 486
 Duvauchelle, Wulfran : 501
 Duvezin-Caubet, Caroline : 5, 399, 497, 503, 510
 Duyvis, Corinne : 435, 504
 Eco, Umberto : 127, 401, 408, 432, 479, 486, 498
 Edwards, Lee R. : 78
 Einstein, Albert : 256
 Eisenzweig, Uri : 169
 Ekman, Stefan : 154, 486
 Eliot, George : 78, 231, 291, 383, 482
 Eliot, T.S. : 1, 183, 291, 439, 479, 492

Ellis, Edward S. : 47

Eloise, Marianne : 401, 498

Elwood, Roger : 45

Embry, Karen : 307, 311, 312, 499

Epstein, Mikhail : 51

Everett, Hugh : 278, 287

Faber, Michel : 117, 477

Ferguson, Niall : 275, 486

Ferguson, Christine : 261, 266, 498

Ferré, Vincent : 409, 484

Fforde, Jasper : 10, 12, 15, 18, 82, 83, 85, 112, 127, 223, 227, 230-232, 246, 277, 287, 382-384, 390, 391, 394, 410, 411, 413, 416-421, 433, 454, 458, 459, 461, 463, 469, 471, 504

Fletcher, Lisa : 110, 498

Foglio, Kaja : 48, 504

Forster, Margaret : 64

Fort-Cantoni, Camille : 169, 498

Foucault, Michel : 156, 486

Fourier, Charles : 300

Fowles, John : 3, 4, 64, 110, 261, 477, 492, 498, 110, 119, 296, 297

Frank, Craig : 436

Freud, Sigmund : 29, 69, 124, 306, 389, 486,

Friesner, Esther M. : 72, 98, 211, 471

Fromm, Harold : 268, 487

Frost, Thomas : 337, 486

Fulci, Lucio : 308, 496

Funke, Cordelia : 145

Futrelle, Jacques : 233

Gaborit, Mathieu : 7

Gaiman, Neil : 25, 15, 96, 172-174, 175, 179-181, 185, 197, 224, 227, 259, 406, 413, 469, 479, 487

Galton, Richard : 294

Gatelais, Sylvain : 276, 501

Gaudin, Jean-Charles : 8

Gautier, Théophile : 33

Gechter, Olivier : 7

Gély, Véronique : 427, 498

Genette, Gérard : 29, 77, 97, 138, 369, 378, 380, 385, 408, 487

Geoffroy, Louis : 275

Geoffroy, Sophie : 54, 510

Gernsbach, Hugo : 2, 252

Gervais, Bertrand : 407, 510

Gibbon, Edward : 384

Gibson, Andrew : 306

Gibson, William : 4, 46, 115, 117, 120, 181, 258, 273, 274, 282, 294, 477

Giedroyc, Coky : 335, 480

Gilbert, Sandra M. : 3, 239, 487

Gilliam, Terry : 47

Gilmour, Robin : 62, 148, 195, 286, 486, 487

Glendening, John : 293, 487

Glotfelty, Cheryl : 268, 487

Goethe, Johann Wolfgang von : 321, 479

Goggin, Joyce : 120, 499

Goh, Jaymee : 161, 163, 262, 471, 504, 510

Goimard, Jacques : 35, 42, 217, 251, 487

Gomel, Elena : 189, 498

Goodman, Alison : 265

Gordon, Joan : 156, 159, 185, 317, 498, 510

Goss, Theodora : 348, 349, 471

Gossedge, Rob : 92

Grace, Minnie : 437

Grady, Constance : 395, 501

Grahame-Smith, Seth : 38, 74, 75, 87, 89, 259, 309, 310, 312, 395, 436, 472

Grant, John : 34, 47, 179, 180, 181, 189, 198, 278, 484

Grant, Melvyn : 421, 475

Grant, Porter : 310

Green, Anna K. : 221

Green, Caitlin R. : 93, 504

Green, Eva : 335, 480

Green, Hank : 436, 437

Green, Jonathan : 262

Green-Lewis, Jennifer : 302, 324, 487

Greimas, Algirdas Julien : 41

Griffith, Clay : 127, 162, 163, 302, 308, 472

Griffith, Susan : 127, 162, 163, 302, 308, 472

Griffiths, Gareth : 127, 481

Grimm, Jacob : 40

Grimm, Wilhelm : 40

Grivel, Charles : 18, 233, 487

Gros, Gérard : 92, 510

Grossberg, Lawrence : 306, 494

Grossman, Lev : 145, 392, 395, 401, 487

Grusin, Richard A. : 419, 483

Gubar, Susan : 3, 239, 487

Guérin, Rémi : 8

Guignery, Vanessa : 358, 487

Guilet, Anaïs : 407, 419, 510

Guillaud, Lauric : 215, 487, 488

Gunn, James : 39, 481

Gutleben, Christian : 4, 5, 22, 24, 25, 49, 50, 103, 108-111, 171, 182, 192, 199, 202, 260,

265, 282, 284, 296, 297, 306, 312, 319-321, 358, 360, 379, 393, 394, 485-488, 490, 491, 492, 495, 510

Habel, Lia : 301, 308, 472

Habermas, Jürgen : 17, 20, 21, 25, 488

Hadley, Louisa : 237, 238, 260, 488

Haggard, H. Rider : 48

Hall, Alysson : 436

Hall, Jordan : 438

Hall, Sarah : 16

Hamilton, Laurel K. : 215

Hansen, Elisa : 438, 504

Hantke, Steffen : 258, 279, 498

Haraway, Donna J. : 311, 312, 318, 488

Hardy, Thomas : 399

Harmon, Mandy : 437

Harrison, Kim : 215

Hartley, A.J. : 434, 435, 472, 505

Hartog, François : 21

Hassler, Donald M. : 262, 492

Hathaway, Anne Jacqueline : 71-72

Hayles, Katherine N. : 419, 488

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 286-289

Heilig, Heidi : 159, 435, 472

Heilmann, Ann : 50, 51, 260, 336, 343, 346, 363, 372, 488

Heinlein, Robert A. : 285

Heliot, Johan : 7

Henriet, Éric B. : 11, 275, 277, 280, 488

Heyer, Georgette : 264, 430

Hildebrand, Jacob : 183

Hildyard, Rupert : 16, 20, 52, 181, 481, 493

Hills, Matthew : 159, 188, 488

Ho, Elizabeth : 15, 89, 123, 125, 152, 163, 198, 200, 201, 206, 209, 318, 488

Hockensmith, Steve : 310

Hodder, Mark : 15, 89, 136, 206, 208, 211, 243, 245-248, 273, 278-282, 285-287, 294-296, 315, 333, 380-382, 384, 394, 406, 411-413, 416, 417, 419, 430, 433, 453, 472, 507

Hoeim, Elizabeth : 135, 137, 238, 240, 387, 499

Hoffmann, E.T.A. : 33

Holdstock, Robert : 172, 487

Holloway, Emma Jane : 8

Holmes, Frederick : 249

Holmes, Jeannie : 215, 216, 505

Homans, Margaret : 89, 488

Houellebecq, Michel : 16

Howard, Robert H. : 14, 42

Huizinga, Johan : 377, 388, 421, 422, 489

Hunter, Aaron : 436, 505

Hutcheon, Linda : 17, 276, 277, 289, 360, 377, 393, 394, 405, 406, 416, 422, 489

Hyndman, Henry Mayers : 280

Jackman, Hugh : 343, 480

Jackson, Peter : 5, 6

Jackson, Rosemary : 34-36, 41, 42, 44, 489

Jacobs, Claris : 437

James, E.L. : 397, 399

James, Edward : 159, 192, 220, 483, 484, 488, 489, 491

Jameson, Fredric : 17, 311, 312, 325, 393, 489

Jamison, Anne : 211, 395, 396, 398, 401, 402, 406, 484, 487, 489

Jandrok, Thierry : 301

Jankélévitch, Vladimir : 183, 489

Jemisin, N.K. : 24, 162, 267, 299, 472

Jencks, Charles : 393

Jenkins, Henry : 401, 407, 414, 489, 505

Jenkins, Keith : 276, 489

Jensen, Liz : 306, 349, 477

Jeter, K.W. : 2, 45, 46, 48, 183, 189, 260, 261, 300, 473

Johannot, Yvonne : 413, 489

Johnston, Judith : 50

Jordan, Robert : 43, 178, 298, 479

Jourde, Pierre : 154, 489

Joyce, Simon : 109, 112

Jung, Carl Gustav : 29, 372, 373, 489

Kafka, Franz : 10, 82

Kantorowicz, Ernst Hartwig : 98, 490

Kaplan, Cora : 25, 49, 260, 371, 490

Kay, Guy Gabriel : 178

Keen, Suzanne : 227, 230, 274, 490

Kenny, Kevin : 125, 490

Kermode, Frank : 52, 426, 429, 490

Kestner, Joseph A : 211, 490

Kidby, Paul : 185, 298, 421, 493

Kidd, Kenneth : 397, 511

Killjoy, Magpie : 262

King, Stephen : 61, 181, 418

Kingsley, Charles : 34, 39

Kirby, Alan : 51

Kirby, Josh : 298

Kirby, Michael : 337, 490

Kirchknopf, Andrea : 49-51, 53, 82, 83, 490

Kirwan, James : 183, 195, 490

Klein, Gérard : 18, 251, 505

Kneale, Matthew : 62, 194, 196, 477
 Knight, Stephen : 199
 Knightley, Keira : 80
 Kohlke, Marie-Luise : 3, 53, 59, 108, 109, 110, 171, 182, 192, 199, 202, 260, 265, 282, 296, 297, 306, 312, 358, 485-488, 490-492, 495, 499
 Koja, Kathe : 112, 473
 Kontou, Tatiana : 240, 363, 490
 Kowal, Mary Robinette : 53, 73-75, 83, 86, 110, 127, 128, 138, 139, 141, 142, 144, 150, 153, 256, 259, 283, 284, 299, 362, 364-366, 368, 370, 371, 392, 400, 404, 419, 420, 429, 430, 435, 439, 456, 464, 473, 505, 506, 509
 Kracauer, Siegfried : 218
 Kristeva, Julia : 317
 Kristoff, Jay : 163, 183, 268, 473,
 Kubrick, Stanley : 61
 Kucich, John : 88, 273, 302, 484, 487, 490
 Kushner, Ellen : 362, 505
 Lacassin, Francis : 13, 487, 495
 Lackey, Mercedes : 18, 53, 78, 81, 110, 121, 130, 133, 240, 242, 305, 361, 473
 La Ferla, Ruth : 4, 401
 Lake, Jay : 327
 Lang, Andrew : 42
 Langbauer, Laurie : 88, 107, 490
 Langford, David : 418, 491
 Langlet, Irène : 20, 139, 491
 Langstraat, Lisa : 436, 511
 Lapeyre, Guillaume : 8
 Lari, Dany : 9
 Latham, Rob : 322, 499
 Lauro, Sarah Juliet : 307, 311, 312, 485, 496, 499
 Le Breton, Nicolas : 7
 Le Fanu, Sheridan : 114, 438
 Le Guin, Ursula : 1, 34, 37, 48, 57, 175, 300, 373, 479
 Lehman, Serge : 64, 182, 236, 252, 287, 339, 506
 Leiber, Fritz : 43
 Leibniz, Gottfried Wilhelm : 327
 Lejeune, Philippe : 77, 491
 Le Lan, Nadège : 91, 491
 Le Lionnais, François : 14, 495
 Lem, Stanislas : 57, 479
 Letissier, Georges : 108, 296, 491
 Levine, George : 276, 491
 Levine, Jonathan : 308
 Lévi-Strauss, Claude : 144
 Lévy, Maurice : 14

Lewis, C.S. : 34, 35, 41, 173, 374, 479

Lewis, 'Monk' (Matthew Gregory) : 213

Li, Xing : 397

Lindholm, Megan : 179

Llewellyn, Mark : 3, 50, 51, 53, 260, 336, 343, 346; 363, 372, 488, 499

Locke, Kate : 89, 97, 101, 102, 105, 112, 117, 126, 153, 162, 264, 265, 378, 379, 450, 474

Lodge, David : 393

Longinus : 182

Lovecraft, H.P. : 213, 214, 309, 479, 491

Lucas, George : 417

Lüdün, Mats : 179, 180, 218, 222, 491

Luxemburg, Rosa : 305, 332

Lyell, Charles : 61

Lyotard, Jean-Francois : 17, 21, 61, 491

Lypovestki, Gilles : 51

MacDonald, George : 39, 222, 479

MacDonald, Tara : 120, 499

Machen, Arthur : 185

Machinal, Hélène : 211, 491

Machon, Susan : 329, 491

MacLeod, Ian R. : 256

Maillard, Véronique : 309, 499

Maloney, Edward J. : 385, 510

Malory, Thomas : 90, 91

Mangan, Michael : 336, 337, 346, 347, 491

Mann, George : 38, 101, 131, 211, 308, 311, 474

Mansel, Jean : 55

Marchart, Oliver : 266

Márquez, Gabriel García : 35

Martin, George R.R. : 6

Marx, Eleanor : 280

Marx, Karl : 288, 492

Matheson, Richard : 307, 311, 479

Mathews, Richard : 34

Matthews, Mimi : 96, 506

Maupassant, Guy de : 33

Maybee, Spencer : 438

Mayhew, Henry : 45

McAvoy, James : 72

McBain, Ed : 192

McCaffrey, Anne : 90

McClintock, Anne : 200

McGuire, Seanan : 215, 400, 439, 464, 506

McHale, Brian : 51, 64, 259, 291, 492

McLaughlin, Joseph : 183, 208, 492

McLuhan, Marshall : 407, 492

McPhee, John : 286
 Meaux, Kevin : 308, 496
 Méchoulan, Éric : 375, 499
 Mège, Nathalie : 156, 158
 Mellier, Denis : 233, 236, 237, 249, 270, 277, 287, 407, 492, 510
 Mendel, Gregor Johann : 294
 Mendlesohn, Farah : 159, 174, 176, 483, 484, 488, 489, 491, 506
 Ménégaldo, Gilles : 42, 211, 483, 491
 Meyer, Kai : 145
 Meyer, Michel : 212
 Meyer, Stephenie : 38, 84, 216, 399, 455, 479
 Miéville, China : 10, 12, 15, 16, 20, 23, 33-35, 52, 104, 111-113, 116, 118, 120, 151, 154, 155, 157-159, 160, 181, 182, 184-196, 201-205, 209, 234, 269, 270, 273, 295, 300, 301, 304-306, 317-319, 323, 325, 329, 331-333, 350, 353, 376, 403, 429, 430, 432, 433, 448, 469, 470, 474, 493, 497-499, 510, 511
 Miller, Faren : 46
 Millhauser, Stephen : 346, 477
 Milnes, Richard Monckton : 294, 380
 Milton, John : 91, 333, 374, 378
 Mitchell, Kate : 23, 49, 249, 331, 355, 492
 Mittman, Asa Simon : 55, 495
 Miyazaki, Hayao : 8
 Mohanraj, Mary-Anne : 429, 509
 Monmouth, Geoffrey de : 61, 90
 Montaigne, Michel de : 328, 392
 Montesquieu, Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de : 63
 Montgomery, Lucy Maud : 437
 Montz, Alice L. : 265, 499
 Moon, Elizabeth : 328
 Moorcock, Michael : 43, 46, 247, 262, 300, 323
 Moore, Alan : 198-201, 206, 282, 448, 477
 Moore, Brian : 49, 371, 374, 477
 More, Thomas : 11
 Morgenstern, Erin : 10, 12, 15, 112, 141, 150, 177, 178, 259, 327, 328, 330-332, 337-342, 344-349, 351-353, 359, 361, 366, 372, 377, 470
 Morris, William : 4, 39, 40, 41, 43, 179, 195, 280, 323, 299, 300, 479
 Morrison, Toni : 36
 Mosel, Tad : 80, 506
 Muggleton, David : 266, 492
 Mulvey, Laura : 121, 499
 Munich, Adrienne : 88, 89, 488
 Naugrette, Jean-Pierre : 211, 491

Nelson, Carry : 306, 494

Nepveu, Katie : 242, 507

Nerval, Gérard de : 423, 479

Nesbit, Edith : 39

Nevins, Jess : 257, 266

Newell, Jonathan : 317, 318, 499

Newitz, Annalee : 255, 507

Newman, Kim : 8, 53, 102, 113, 198, 204-206, 280, 313, 314, 348, 474

Newsinger, John : 301, 323, 511

Newton, Isaac : 256

Nicholls, Stan : 160

Nietzsche, Friedrich : 246, 248

Nikolaidou, Dimitra : 130, 501

Nodier, Charles : 33

Nolan, Christopher : 336, 343, 480

Nora, Pierre : 331

Nourissier, François : 217, 485

Novik, Naomi : 54, 56, 58-60, 63, 134, 142, 144, 150, 258, 392, 402, 435, 474, 506

Novotny, Patrick : 262, 492

Nyssen, Hubert : 413, 492

Oates, Joyce Carol : 171

O'Donnell, Patrick : 17, 489

O'Flynn, Siobhan : 405, 416, 489

Ojetade, Balogun : 161, 474

O'Neill, Kevin : 282

Onion, Rebecca : 260, 500

Oparin, Alexander : 212

Orczy, Emma baronne d' : 147

Orwell, George : 47, 127, 426, 191, 429, 479

Ōtomo, Katsuhiko : 8

Ouaknin, Marc-Alain : 318, 507

Owen, Alex : 363, 492

Page, Lydia : 436, 511

Pagel, Michel : 7

Paolini, Christopher : 60, 480

Parody, Claire : 414, 500

Peace, David : 16

Peake, Mervyn : 270

Pearce, Philippa : 19, 95, 474

Peart, Neil : 420, 421, 507

Peeters, Benoît : 8

Perrault, Charles : 40

Perry, Anne : 169, 221, 246, 477

Perschon, Mike : 2, 46, 48, 52, 58, 59, 163, 172, 194, 256-262, 269, 274, 278, 288, 294, 311, 322, 394, 420, 507, 511

Pesso-Miquel, Catherine : 297, 305, 306, 492

Peterfreund, Diana : 147

Peters, S.M. : 189, 474

Pevel, Pierre : 8, 184, 268, 474

Peyron, David : 144, 398, 407, 492, 507

Phelan, James : 385, 510

Pho, Diana M. : 161, 266, 425, 431, 507, 508, 152

Picot, Jean-Pierre : 215, 487, 488

Pier, John : 392, 494

Platon : 371, 372, 374, 492

Pline l' Ancien : 375

Poe, Edgar Allan : 182, 213, 287

Pound, Ezra : 49

Powers, Tim : 2, 45, 46, 48, 129, 130, 135, 147, 260, 261, 284, 285, 300, 474

Pratchett, Terry : 9, 10, 12, 15, 33-36, 43, 54, 56, 57, 87, 94, 96, 106, 112, 120, 154, 159, 160, 185, 188, 190-196, 218-222, 237, 251, 271-274, 298, 299, 301, 302, 304, 305, 317, 319, 320, 323, 326, 356, 376, 388-390, 394, 406, 413-416, 418, 421, 422, 430, 433, 435, 447, 470, 474, 475, 480, 483; 484, 488, 489, 491, 493, 497

Priest, Cherie : 7, 152, 257, 308, 475

Priest, Christopher : 46

Pringle, David : 37, 54, 125, 276, 375

Propp, Vladimir : 41

Pulham, Patricia : 360, 361, 363, 481

Pullman, Philip : 5, 10, 33-35, 91, 116, 133, 279, 333, 362, 379, 423, 475, 477, 493, 510

Punter, David : 146, 493

Pynchon, Thomas : 247, 480

Rabau, Sophie : 386, 493

Rabelais, François : 346, 351, 418, 481

Radcliffe, Ann : 146, 213, 214

Ralph, Phyllis : 78, 493

Rambo, Cat : 164, 508

Rancière, Jacques : 22, 23, 493

Rayment, Andrew : 33-36, 44, 53, 67, 68, 234, 305, 335, 493

Reeve, Philip : 189

Rem : 435, 253

Rembrandt : 298

Renouvier, Charles : 11, 275

Rhys, Jean : 3, 4, 80, 123, 261, 395, 477

Richardson, Samuel : 396

Riche, Daniel : 2, 493

Ritchie, Guy : 9

Rivière, Jean-Loup : 156, 157, 160

Robert-Houdin, Jean Eugène : 336, 337, 493

Roberts, Adam : 183

Roberts, Jude : 181, 493

Robinette, Warren : 417

Romero, George : 307

Rosaldo, Renato : 324

Rose, Emily : 436

Rose, Margaret A. : 17, 393, 394, 422, 493

Rosenberg, Portia : 92, 421, 469

Rossetti, Christina : 97

Rousseau, Jean-Jacques : 385

Rowling, J.K. : 5, 253, 413, 414, 415, 480

Ruaud, André-François : 20, 35-38, 52, 56, 181, 302, 493, 494

Rushdie, Salman : 36

Ruskin, John : 41, 195

Ryan, Marie-Laure : 134, 144, 494

Sade, Donatien Alphonse François marquis de : 116, 350, 396

Sadoff, Diane : 88, 273, 302, 484, 487, 490

Saïd, Edward : 161

Saintcrow, Lilith : 13, 54, 61, 89, 97-99, 115, 141, 146, 197, 200, 201, 368, 369, 475

Saint-Gelais, Richard : 20, 29, 69, 70, 76, 127, 134, 139, 169, 208, 214, 234, 235, 236, 409, 411, 431, 494

Salinger, J.D. : 374

Salmon Kelleher, Julie : 436, 508

Samosate, Lucien de : 2

Samuels, Robert : 51

Sanderson, Brandon : 138, 329, 339, 340, 344, 429, 430, 508, 509

Sapir, Edward : 370

Sartre, Jean-Paul : 22

Scalmer, Sean : 275

Schaeffer, Jean-Marie : 16, 392, 485, 494

Schanoes, Veronica : 241, 475

Schechner, Richard : 347, 494

Schermer, Chris : 403, 509

Schreiner, Olive : 365

Schuiten, François : 8

Scott, Walter : 396

Sean, Christopher : 436

Sedia, Ekaterina : 311

Sedna : 267, 509

Seed, David : 2, 494

Self, Will : 20

Shaffner, Elinor S. : 299, 494

Shakespeare, William : 83, 345, 353, 355, 416, 437, 455, 480

Shawl, Nisi : 163-165, 267, 320, 475, 508

Shelley, Mary : 2, 25, 212, 252, 293, 313-316, 438, 480

Shelley, Percy Bysshe : 185

Sherman, Delia : 99, 100-102, 362, 476, 505

Shiller, Dana : 4, 49, 260, 500

Shuttleworth, Sally : 4, 49, 299, 494

Silverberg, Robert : 39

Sim, Tara : 326, 327, 476

Simmons, Dan : 413

Simpson, Ellen : 438

Sinclair, Iain : 185, 195, 198, 199, 201, 477

Skelliescar : 430, 511

Smith, Eric : 162, 494

Smith, Will : 308

Smith, Zadie : 20

Sontag, Susan : 309, 356, 358, 494

Sorio, Audray : 301

Spencer, Herbert : 296

Spencer, John Hunter : 71

Spielberg, Steven : 417

Spivak, Gayatri Chakravorty : 160, 161, 306, 494, 500

Sprague de Camp, Lyon : 5, 43, 494

Standage, Tom : 273, 494

Stephenson, Neal : 328

Sterling, Bruce : 4, 46, 115, 117, 120, 258, 273, 274, 282, 294, 477

Sterne, Laurence : 394

Stetz, Margaret : 265, 495

Stevenson, Robert Louis : 72, 261

Stevermer, Caroline : 101, 102, 110, 141, 142, 147, 228, 259, 302, 476

Stewart, Ian : 57, 193, 222, 493

Stirling, S.M. : 163

Stoker, Bram : 25, 114, 216, 313, 314, 316, 480

Stoppard, Tom : 274, 395, 477

Su, Bernie : 436, 437

Su, John : 19, 495

Suin, Darko : 20, 29, 64, 69, 143, 144, 403, 422, 495

Swanwick, Michael : 13, 54, 58-60, 70, 93, 164, 184, 279, 373, 374, 394, 429, 476

Swift, Graham : 297, 492

Swift, Jonathan : 68, 69

Swinburne, Algernon Charles : 285, 286, 380, 381

Sywenky, Irene : 2, 511

Tamaillon, Stéphane : 7

Tardi, Jacques : 8, 9

Taunton, Matthew : 299, 509

Taylor, Howard : 138, 329, 344, 429, 508, 509

Tennant, Emma : 72

Tennyson, Alfred : 63, 90, 91, 92, 246, 286, 378, 379, 480

Teulade, Anne : 409, 484

Thackeray, William Makepeace : 396

Thomas, Virginie : 309, 499

Thompson, Keith : 421, 476

Thompson, Willie : 276, 495

Tiffin, Helen : 127, 481

Tittle, Miles : 212, 213, 219, 511

Todd, Anna : 402

Todorov, Tzvetan : 1, 28, 33-35, 37, 38, 44, 64, 181, 214, 215, 218, 361, 362, 374, 495

Tolkien, John Ronald Reuel : 4, 5, 7, 11, 22, 24, 34-36, 39-44, 54, 56, 58, 59, 70, 72, 93, 94, 106, 155, 162, 166, 172, 174, 175, 179, 181, 189, 194, 212, 223, 235, 253, 254, 261, 301, 318, 323, 324, 333, 412, 413, 427, 428, 480, 482, 495

Tolstoï, Léon : 310, 391

Torres, Anita : 18, 505

Tortel, Jean : 13, 16, 376, 412, 423, 427, 487, 495

Tosenberger, Catherine : 397, 511

Trichet, Cyril : 8

Trollope, Anthony : 64, 480

Trotter, Marie : 437

Unerman, Sandra : 500

Urry, John : 144

Vanderhooft, JoSelle : 162, 472

Vandermeer, Jeff : 47, 266, 442, 451, 452, 495

Van Dine, S.S. : 240, 500

Van Duzer, Chet : 55, 495

Van Weise, Matthieu : 8, 509

Vazquez, Pablo : 262

Velmeulen, Timotheus : 51

Verne, Jules : 2, 62, 42, 48, 213

Versins, Pierre : 14, 39, 495

Vess, Charles : 34, 471, 406

Vonarburg, Élisabeth : 36, 500

Vonnegut, Kurt : 276, 277, 429

Walkovitz, Judith : 201, 363, 496

Walpole, Horace : 181, 199

Walton, Jo : 15, 54, 63-70, 72, 77, 87, 154, 258, 378, 400, 430, 476

Ward, Cynthia : 320

Warren, Ellie : 152, 511

Warren, Kaaron : 196, 476

Waters, Catherine : 50

Waters, Sarah : 108, 109, 336, 477, 491

Watkins, Alfred : 302

Wells, Dan : 138, 329, 344, 362, 429, 505, 508, 509

Wells, H.G. : 2, 42, 45, 48, 206, 211, 213, 256, 299, 300, 439

Westerfeld, Scott : 294, 421, 476

Westin, Monica : 311, 501

Whately, Richard : 275

Whedon, Joss : 438

White, Hayden : 275, 287, 289, 299, 496

White, T.H. : 72, 91, 94

White-Le Goff, Myriam : 57, 483

Whorf, Benjamin Lee : 370

Wilcox, Clyde : 262, 492

Wilde, Oscar : 345, 379, 381

Willis, Martin : 255, 496

Wilson, Cheryl A. : 3, 500

Windling, Terri : 35, 100, 241, 359, 470, 473, 475, 476

Winters, Ben H. : 310

Wodehouse, P.G. : 104, 264, 389

Wolfreys, Julian : 49, 306, 319-321, 360, 488, 496

Wordsworth, William : 287

Wrede, Patricia C. : 101, 102, 110, 141, 142, 147, 228, 258, 302, 337, 476

Yeats, William Butler : 91

Yolen, Jane : 64

Young, Doselle : 163

Zahorski, Kenneth : 44

Zani, Steven : 308, 496

Zarrilli, Phillip : 337, 490

Zimmer Bradley, Marion : 90, 98, 106, 480

Zipes, Jack : 40, 41, 496

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : DÉLIMITER.....	31
CHAPITRE 1 : Définir – Origines et frontières du genre.....	33
I – Faux amis, synonymes et antonymes : nommer la fantasy néo-victorienne.....	33
1) Fantasy et fantastique, les faux jumeaux	33
2) Littérature des origines : (re)naissance(s) de la fantasy.....	38
3) Au pays des adjectifs : ramifications de l’imaginaire et problème du steampunk...	43
4) Guerre des préfixes : néo-, rétro-, post-, hyper-victorien ?.....	49
II – <i>Hic sunt dracones</i> : les nouveaux territoires de la fantasy ?	54
1) Une sémiotique de l’ailleurs et de l’impossible	54
2) Des gardiens des traditions aux hérauts du progrès ?	58
3) <i>Tooth and Claw</i> : l’expérience de l’altérité.....	63
CHAPITRE 2 : Ordonner – Sexe, genre et pouvoir.....	71
I – <i>Becoming Jane</i> : <i>topoi</i> du roman sentimental d’Austen à Brontë.....	71
1) Incipits, seuils et portes : horizons d’attente de la lecture	72
2) Histoire éternelle : le conte de fées de Jane Eyre, entre prétexte et répétition.....	78
3) Livres, aiguilles et katanas : arts féminins et armes féminines.....	83
II – <i>Queen Bee</i> contre <i>Once and Future King</i> : la royauté dans tous ses états.....	88
1) Réécritures de la matière arthurienne : le retour du roi ?.....	90
2) La reine aux milles visages : repères, doubles et codes	95
3) Reines-mères en majesté et rois éphémères.....	103
III – <i>Queer and Queerer</i> : sexualités des marges	108
1) La lesbienne anachronique : écrire une histoire hors-normes.....	109
2) Les lois anti-sodomie et le placard surnaturel.....	112
3) Femmes déchues, filles perdues et filles de joie : une sexualité transgressive	115
CHAPITRE 3 : Explorer – Héritage et imaginaire de l’Empire	123
I – Une politique impériale du déplacement	124
1) Un royaume uni ?.....	125
2) Dérives coloniales : du Gange au Nil, de l’opium au thé	128

3) La couleur de la magie	135
II – Grand Tour et petit empereur	140
1) L’Ogre et le Général : le combat des titans.....	141
2) L’Europe au service de sa majesté : tourisme militaire	144
3) <i>Pax Britannica</i> et ruines : axiologie des régimes politiques.....	146
III – À l’est du soleil et à l’ouest de la lune : nouveaux mondes et frontières	150
1) <i>Brave New World</i> : entre rêve américain et anglophilie	150
2) Bas-Lag ou le refus de la carte.....	154
3) La vapeur contre le victoriantisme : décoloniser le steampunk	160

DEUXIÈME PARTIE : ENQUÊTER 169

CHAPITRE 4 : Découvrir – La ville à l’épreuve de la fantasy.....	171
I – Espace double : entre la forêt enchantée et la jungle urbaine	172
1) De l’autre côté du mur : l’appel de la forêt.....	172
2) <i>The Word for World is Forest</i> : confusion des espaces et intrusion du fantastique.....	175
3) Génétique et définition(s) de la fantasy urbaine : retour aux oxymores	179
II – Londres, monstre des bas-fonds	183
1) Ankh-Morpork et la Nouvelle-Crobuzon : deux avatars de la capitale	183
2) À corps perdu : infection, fragmentation et perte.....	186
3) Entrailles de la métropole : mère-patrie et poétique du caniveau	191
III – Jack et la psychogéographie : à la poursuite du Minotaure.....	198
1) Fils d’Ariane : monuments féministes et décentrement du labyrinthe	199
2) Jeu théâtral et responsabilité	203
3) Voyages dans le temps : le tragique de répétition.....	206
CHAPITRE 5 : Décoder – Poétiques du roman policier.....	211
I – Fantasy policière : retour au chaudron victorien des genres	212
1) Soupe gothique et fonctions spécifiques de l’imaginaire	212
2) Détectives de l’étrange et tests du surnaturel : identifier la fantasy urbaine.....	215
3) <i>Snuff</i> : origines du policier et pouvoir des clichés	219
II – <i>Fair-play</i> et <i>world-building</i> : règles du jeu du monde fictionnel	223
1) Premiers codes : prophéties, anagrammes et journaux intimes	223
2) Corp(u)s dans la bibliothèque : entre romances des archives et crimes littéraires	228
3) Au bord de la fiction : la lecture entre confiance et soupçon.....	233

III – Interroger le canon : les squelettes dans les placards de l’histoire.....	237
1) À la lueur d’une bougie : images de voix féminines du grenier à l’usine	238
2) Dialogue romanesque : questions rhétoriques ou polyphonie ?.....	242
3) Crimes de guerre : l’Histoire entre nécessité et contingence	246
CHAPITRE 6 : Expérimenter – Laboratoires de la fiction	251
I – Science et fiction : de la magie avec des boulons ?	251
1) <i>Hard Magic</i> : définitions auto-théoriques de la science-fiction.....	252
2) La technofantasy du steampunk	255
II – Le steampunk, entre rouages de l’innovation et machines à différences	259
1) Sous le vernis : bricolage et détournement	260
2) Renverser la vapeur : corsets et forces motrices	263
3) Systèmes de communication, entre entropie du sens et itérations	270
III – Les expériences de l’uchronie : de la paillasse au poème	275
1) Machine à divergence : les mondes du steampunk	276
2) <i>Name-dropping</i> : une ligue de fantasy néo-victorienne ?	279
3) Poètes, poèmes, <i>ποίησις</i> : faire rimer l’Histoire.....	282
TROISIÈME PARTIE : CRÉER.....	291
CHAPITRE 7 : Évoluer – Hybridité et nostalgie	293
I – (R)évolutions et décadence : la marche du progrès ?	293
1) Eugénétique : manipulation des origines et « bruit » de la vie	294
2) Ronde de nuit des Morlocks : révolutions, cycles et fin du monde	297
3) Le train ou la marche de l’Histoire	301
II – Monstres et Cie : l’altérité et les limites	306
1) <i>P and P and Z</i> : post-évolution du zombie, entre pastiche et parodie.....	307
2) Le comte et la créature : vies post-textuelles des monstres	313
3) Paroles de golem : les limites monstrueuses de Miéville, Carriger et Pratchett	317
III – « Verweile doch ! Du bist so schön ! » : nostalgie, conservation et expérience du temps	321
1) Réactionnaire ou radicale ? Révolutions de la fantasy, de <i>nostos</i> à <i>algia</i>	322
2) <i>Tempus fugit</i> : esprits de clochers et horloges enchantées	326
3) Écrire au présent : (non-)lieux et rituels de mémoire.....	328
CHAPITRE 8 : Enchanter – Ombres et lumière de la magie	335

I – Le mentir-vrai : illusions, méta-magie et cosmogonie.....	336
1) Celia la magicienne : détournement des codes de l’illusionnisme.....	337
2) « All magic comes with a price » : les systèmes de magie de Sanderson.....	339
3) <i>Sense of wonder</i> : de l’émerveillement à la spéculation	342
II – De l’enchantement à l’engagement : masques, représentations et réalité	347
1) Monstres et perles rares : l’altérité des <i>freaks</i>	347
2) La tragédie humaine : rôle social et identité	351
3) Révélateurs photographiques	355
III – Invoquer l’au-delà ? Frontières de l’imaginaire et du réel	360
1) Vraies/fausses séances : la magie comme exorcisme	362
2) Double vue, images et imaginaire.....	367
3) Dans la vallée de l’ombre de la mort : modèles du réel de Platon à Baudrillard...	371
CHAPITRE 9 : Jouer – Écriture et communautés.....	377
I – De l’en-tête au pied de page : anatomie d’une autorité marginale.....	378
1) En-têtes de chapitres : du décoratif au métaréflexif.....	378
2) Les notes de bas de page : commentaire, conversation et révolution	385
II – Royaumes de la fanfiction : l’écriture démocratique.....	392
1) Par-delà la parodie et le pastiche	393
2) Cassigate et le culte de la référence	395
3) Une archive à soi : engagement féministe et royaumes du possible.....	401
III – Fiction augmentée : mondes et communautés sans limites.....	407
1) Métalepse et transfictionnalité : des illusions aux échappées.....	408
2) Des compagnons de lecture aux produits dérivés : création et capitalisme.....	412
3) Œufs de pâques : poétique des épitextes.....	416
CONCLUSION	425
ANNEXES.....	441
Annexe 1	442
Annexe 2	444
Annexe 3	445
Annexe 4	447

Annexe 5	448
Annexe 6	448
Annexe 7	449
Annexe 8	449
Annexe 9	450
Annexe 10	451
Annexe 11	452
Annexe 12	453
Annexe 13	454
Annexe 14	455
Annexe 15	456
Annexe 16	457
Annexe 17	458
Annexe 18	459
Annexe 19	461
Annexe 20	463
Annexe 21	464

BIBLIOGRAPHIE..... 469

I – Sources primaires.....	469
1) Corpus principal.....	469
2) Corpus élargi.....	470
3) Autres œuvres primaires néo-victoriennes.....	476
4) Autres œuvres primaires	477
II – Sources critiques.....	481
1) Ouvrages et chapitres d’ouvrages	481
2) Articles de revues universitaires et de revues spécialisées dans l’imaginaire	496

3) Articles de presse	500
4) Sources numériques (podcasts, vidéos, captations, blogs, sites internet, MOOCs, tweets...)	501
5) Autres sources (entretiens, mémoires de Master, thèses et notes de cours)	510
INDEX DES NOMS*	513
TABLE DES MATIÈRES	533