

Dr. DOUNIA DJEROU  
Université Mohamed Khider  
Biskra

# LES GENRES PARA LITTÉRAIRES

Ouvrage pédagogique

دار الخلدونية  
لنشر الكتب والنشر الرقمي



Dr. Dounia DJEROU  
Université Mohamed Khider, Biskra

# **LES GENRES PARALITTERAIRES**

Ouvrage pédagogique

Dr. Dounia DJEROU

## LES GENRES PARALITTERAIRES

Ouvrage pédagogique



Dar Khaldounia Edition Du Livre Et Edition Numérique  
Al-Sharaba Au Nord , Group N°: (107) , Section (07) Commune De  
Calitos Wilaya D'Alger

Tél: 021.68.86.49 fax : 021.68.86.48

Mob : 05.50.54.83.07

Email : khaldou99\_ed@yahoo.fr

Publications DAR EL KHALDOUNIA

**I.S.B.N:** 978-9961-52-513-5

**Dépôt légal** : 2026

## SOMMAIRE

I. INTRODUCTION :	10
II. Définitions et cadre conceptuel:	13
II.1. Paralittérature et littérature : frontières et différences	13
II.2. Origines et évolution historique:	17
II.3. Fonctions et finalités de la paralittérature:	20
II.4. Lecteurs, réception et enjeux socioculturels :	23
III. Pour une typologie des genres paralittéraires :	26
III. 1. Les genres réalistes :	26
III.1.1. Roman policier :	27
III.1.2. Roman noir :	35
III.1.3. Thriller :	38
III.1.4. Roman d'espionnage :	40
III.1.5. Roman d'aventure :	47
III.2. Les genres spéculatifs :	53
III.2.1. Roman fantastique :	56
III.2.2. Science-fiction :	64
III.2.3. Utopie et dystopie:	67
III.2.4. Fantasy :	72
III.2.5. Merveilleux :	77
III.2.6. Horreur :	81
III.3. Les genres émotionnels (divertissement intime):	89
III.3.1. Roman sentimental :	90
III.3.2. Romance contemporaine :	95
III.4. Les genres iconiques:	98
III.4.1. Bande dessinée :	99
III.4.2. Roman graphique :	104
III.5. Les genres documentés :	110
III.5.1. Roman historique :	110
III.5.2. Roman biographique :	118
III.5.3. Récit de témoignage :	121
III.6. La littérature de jeunesse :	126
III.6.1. Roman d'apprentissage :	129
III.6.2. Roman illustré et album :	133
III.6.3. Fantasy contemporaine pour la jeunesse :...	142
IV. CONCLUSION :	147
V. REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:	149



## *Présentation de l'ouvrage*



À une époque où les pratiques de lecture connaissent de profondes recompositions et où les productions culturelles s'inscrivent dans une diversification sans précédent, la compréhension des genres paralittéraires s'impose comme un enjeu majeur pour appréhender les dynamiques actuelles de la création textuelle, de sa réception et des modalités par lesquelles elle est médiatisée. Ce territoire, longtemps relégué aux marges du champ littéraire, s'avère aujourd'hui un laboratoire privilégié pour observer l'évolution des sensibilités narratives, l'émergence de nouveaux imaginaires et la transformation des usages culturels.

C'est dans cette perspective que *Les genres paralittéraires* se destine prioritairement aux étudiants de Master Littérature et Civilisation, ainsi qu'aux chercheurs en devenir qui s'interrogent sur les frontières mouvantes du littéraire, sur les pratiques culturelles contemporaines et sur les formes narratives qui se déploient en dehors des circuits canoniques. L'ouvrage offre un cadre théorique et méthodologique conçu pour situer ces productions au sein des études littéraires, tout en questionnant leurs fonctions sociales, leurs enjeux esthétiques, ainsi que la légitimité culturelle dont elles sont progressivement investies.

Dans le prolongement des recherches consacrées aux littératures marginales, à la culture populaire et aux travaux issus des *cultural studies*, ce volume envisage les genres paralittéraires comme un corpus hétérogène mais doté d'une cohérence interne : bande dessinée, roman graphique, littérature policière, fantasy, science-fiction, témoignage illustré, littérature de jeunesse, documentaires narrativisés ou encore formes hybrides articulant texte et image. Chaque élément mobilise les apports conjoints de la narratologie, de la sémiotique, de la sociologie de la lecture et de l'histoire du livre, composant ainsi une approche plurielle, exigeante et ancrée dans les problématiques contemporaines des sciences du texte.

L'ambition de l'ouvrage est également d'accompagner les étudiants dans l'élaboration d'outils d'analyse avancés. Il les invite à problématiser les notions de canon, de légitimité et de marginalité ; à étudier la configuration des dispositifs énonciatifs et iconotextuels propres à ces productions ; à établir des liens pertinents entre les transformations du champ éditorial et le rôle des industries culturelles ; à ouvrir enfin la réflexion vers des perspectives comparatistes ou civilisationnelles aptes à saisir la circulation internationale des formes et des imaginaires.

Conçu comme un instrument méthodologique destiné à soutenir les travaux de recherche, ce volume met à disposition des repères théoriques solides, des corpus représentatifs et des pistes d'exploitation directement mobilisables dans la préparation de mémoires, de séminaires ou d'analyses critiques. *Les genres paralittéraires* aspire ainsi à offrir aux étudiants de Master un outil substantiel pour comprendre, analyser et valoriser des formes littéraires longtemps tenues à l'écart, mais qui occupent désormais une place centrale dans les études littéraires et culturelles contemporaines.

Les finalités de cet ouvrage s'inscrivent dans:

- L'offre d'un cadre théorique clair pour définir et situer les genres paralittéraires dans le champ des études littéraires.
- Analyse des enjeux esthétiques, narratifs et socioculturels.
- Proposition des outils méthodologiques permettant aux étudiants de mener des travaux de recherche rigoureux.
- Mise en lumière les dynamiques de légitimation et les relations entre littérature canonique et culture populaire.
- Encouragement d'une approche comparative et transdisciplinaire des corpus étudiés.
- Accompagnement dans la constitution de corpus pertinents pour les mémoires et analyses critiques.

À la fois guide et instrument de recherche, ce texte accompagne les étudiants de Master Littérature et Civilisation dans l'appréhension des pratiques et des enjeux des formes littéraires marginales et émergentes.

## I. INTRODUCTION

La paralittérature, concept qui occupe aujourd'hui une place croissante dans les études littéraires, désigne l'ensemble des productions textuelles situées à la lisière de la littérature « classique » ou canonique. Elle regroupe des genres et des formes narratives qui, tout en étant populaires et largement diffusés, ont longtemps été relégués à la marge du champ littéraire. Contrairement à la littérature institutionnalisée, dont la valeur esthétique et culturelle est souvent reconnue par des critères historiques et normatifs, la paralittérature se caractérise par sa fluidité, son ouverture aux innovations formelles et sa capacité à dialoguer avec des pratiques culturelles diversifiées et contemporaines.

L'émergence et l'expansion de la paralittérature trouvent leurs racines dans des transformations socioculturelles profondes. L'évolution des pratiques de lecture, l'essor des industries culturelles, la diffusion massive des médias numériques et des images, ainsi que la diversification des publics ont favorisé la production de textes hybrides, souvent multimodaux, qui combinent écriture et illustration, narration et expérimentation visuelle. Le roman policier, la littérature fantastique, la bande dessinée, la science-fiction, la fantasy, les documentaires narrativisés ou la littérature de jeunesse illustrée, illustrent cette créativité renouvelée, capable de répondre aux attentes d'un lectorat en constante mutation. Alors, « *La paralittérature n'est pas une littérature diminuée : elle est un système culturel où se jouent des formes codifiées du romanesque, vouées à satisfaire les besoins affectifs et imaginaires d'un large public.* »<sup>1</sup> Ces formes, longtemps marginalisées, témoignent d'une vitalité narrative et culturelle et d'une adaptation

---

<sup>1</sup> Jacques, DUBOIS, *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Armand Colin, 1992, p, 58.

remarquable aux enjeux sociaux, esthétiques et médiatiques de notre époque.

Étudier la paralittérature, c'est donc interroger la définition même de la littérature, explorer ses frontières et analyser les mécanismes par lesquels certaines productions sont valorisées ou délaissées. Cela implique également de considérer les relations entre texte, image, réception et contexte éditorial, ainsi que les interactions entre pratiques culturelles populaires et institutionnelles. Les genres paralittéraires ne se contentent pas de refléter la société : ils participent activement à sa production symbolique et culturelle, en offrant des perspectives critiques sur les normes littéraires, sur les imaginaires collectifs et sur les mutations des dispositifs de médiation.

La distinction entre littérature et paralittérature a longtemps été considérée comme une ligne nette, permettant de séparer les œuvres reconnues par le canon des productions populaires ou marginales. Cependant, cette frontière s'avère, à l'analyse, extrêmement mouvante et problématique. La paralittérature, loin d'être simplement un ensemble de textes « secondaires » ou « mineurs », partage avec la littérature des formes, des thèmes et des enjeux narratifs qui rendent toute démarcation stricte artificielle.

Comme le souligne Tzvetan Todorov, « *la frontière entre ce qui est considéré comme littéraire et ce qui ne l'est pas est historiquement et socialement construite* »<sup>1</sup>. Elle n'est donc ni stable ni universelle, mais dépend des normes culturelles, des attentes des lecteurs et des dispositifs institutionnels qui régulent la production et la réception des textes. Les genres paralittéraires (romans policiers populaires, bandes dessinées, science-fiction, fantasy, romans graphiques,

---

<sup>1</sup> Tzvetan, TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, (Coll. Poétique), Paris : Seuil, p 14.

littérature jeunesse illustrée) empruntent des stratégies narratives et des codes esthétiques similaires à ceux des œuvres canoniques. Ils mobilisent le suspense, l'intrigue, la construction des personnages et la création d'univers imaginaires, tout en dialoguant avec les pratiques et les goûts d'un lectorat large et diversifié.

Cette porosité entre littérature et paralittérature se manifeste également dans la réception critique. Des œuvres longtemps considérées comme marginales ou « populaires » peuvent, avec le temps, être intégrées au champ académique et au domaine littéraire. Inversement, des textes initialement reconnus peuvent perdre leur prestige à mesure que les normes esthétiques et culturelles évoluent. Ainsi, il devient clair que la distinction n'est pas une ligne fixe, mais un continuum, une zone d'interaction dynamique où se croisent légitimité, innovation et popularité.

Reconnaître cette indétermination permet d'aborder la paralittérature non pas comme un simple pendant de la littérature, mais comme un champ d'étude à part entière, riche en enjeux esthétiques, sociaux et culturels. Cette approche ouvre la voie à une analyse qui dépasse les hiérarchies traditionnelles, considérant la littérature et la paralittérature comme des expressions complémentaires d'un même paysage culturel en constante transformation.

## **II. Définitions et cadre conceptuel**

### **II.1 Paralittérature et littérature : frontières et différences**

Le texte littéraire se distingue avant tout par sa vocation esthétique et par la manière dont il mobilise le langage pour produire du sens au-delà de la simple communication. Il ne se réduit pas à la transmission d'informations ou à l'exposé de faits : il cherche à émouvoir, à provoquer la réflexion, à créer des images, des sensations et des univers imaginaires. Par sa forme et par son contenu, il sollicite l'attention et la participation du lecteur, invitant celui-ci à entrer dans un jeu d'interprétation et d'appréciation.

Plusieurs caractéristiques permettent de le définir. D'abord, le texte littéraire se distingue par l'originalité de son expression, que ce soit par le choix des mots, le rythme, la musicalité, la syntaxe ou les figures de style. Ensuite, il repose sur une organisation narrative ou poétique qui dépasse la simple linéarité : intrigue, dialogues, focalisation, point de vue ou structure strophique qui participent à la construction d'un univers cohérent et signifiant. Enfin, le texte littéraire engage un rapport au monde et à l'humain qui dépasse la fonction utilitaire du langage : il propose une vision, interroge les émotions, les valeurs et les imaginaires, et ouvre des perspectives interprétatives multiples.

Ainsi, le texte littéraire peut prendre des formes variées : roman, poésie, théâtre, essai ou récit hybride, mais conserve cette capacité à transcender l'usage quotidien du langage. Il constitue non seulement un objet de plaisir esthétique, mais aussi un instrument de réflexion, de critique et d'exploration des expériences humaines et culturelles. Il se définit essentiellement par son usage du langage comme instrument de création et d'émotion. Il dépasse la simple transmission d'informations pour produire du sens, susciter l'imaginaire et engager le lecteur dans un jeu d'interprétation. Originalité

de l'expression, organisation narrative ou poétique et capacité à interroger le monde et l'humain, constituent ses principales caractéristiques. Qu'il s'agisse de roman, de poésie, de théâtre ou de formes hybrides, le texte littéraire conjugue plaisir esthétique et réflexion critique, offrant des perspectives multiples sur les expériences et les imaginaires de l'homme.

Le texte paralittéraire se distingue avant tout par sa capacité à conjuguer lisibilité, efficacité narrative et ancrage culturel. Conçu pour un lectorat large et diversifié, il privilégie souvent une écriture accessible, rythmée et orientée vers l'action ou l'émotion immédiate. Cette dimension « populaire » n'exclut toutefois ni la complexité ni la richesse formelle ; elle implique simplement un rapport différent au langage, davantage tourné vers la communication, la dynamique du récit et l'immersion du lecteur. Dubois la définit ainsi : « La paralittérature regroupe des productions culturelles qui obéissent à des codes génériques très fortement stabilisés, destinées à un large public et conçues selon une logique industrielle. »<sup>1</sup>

L'une des particularités majeures du texte paralittéraire réside dans sa structuration générique fortement codifiée. Qu'il s'agisse du roman policier, ou de science-fiction, de bande dessinée, ou de roman d'aventures, chaque genre mobilise des schémas narratifs récurrents (quêtes, énigmes, voyages initiatiques, mondes imaginaires) qui assurent à la fois la reconnaissance immédiate du lecteur et la continuité des traditions culturelles. Ces codes, loin d'appauvrir la création, permettent au contraire de renouveler les formes narratives en jouant sur les variations, les détournements ou les hybridations.

---

<sup>1</sup> Dubois, Jacques. *La paralittérature*. Paris : Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », n° 2493, 1999, p. 128

Le texte paralittéraire se caractérise également par une fonction imaginaire et divertissante nettement assumée. Il cherche à captiver, à surprendre et à déplacer les limites du réel par la construction d'univers alternatifs, de mythologies fictives ou de scénarios extraordinaires. Cette dimension ludique constitue l'un des ressorts essentiels de son succès et de sa réception massive.

Par ailleurs, le texte paralittéraire entretient un rapport privilégié avec l'intermédialité et l'iconotexte. Nombreuses sont les productions qui articulent texte et image (bande dessinée, roman graphique, albums jeunesse, comics) ou qui circulent entre différents supports : cinéma, séries, jeux vidéo et réseaux sociaux. Cette ouverture intermédiatique témoigne de sa grande adaptabilité aux mutations culturelles contemporaines.

De plus, le texte paralittéraire se déploie dans un espace où se croisent enjeux éditoriaux, attentes du public et dynamiques socioculturelles. Il reflète les préoccupations collectives, les imaginaires sociaux, les mythologies modernes ; il est un baromètre de l'évolution des goûts et des représentations. Ses particularités tiennent ainsi autant à ses formes qu'à son inscription dans un paysage culturel mouvant, où se redéfinissent sans cesse les notions de légitimité, de fiction et de création littéraire.

Si l'on a longtemps opposé littérature et paralittérature en les situant sur des plans distincts, l'une réputée légitime, l'autre associée aux productions populaires, il apparaît de plus en plus évident que cette dichotomie repose sur des critères mouvants et historiquement situés. Les frontières entre ces deux domaines ne sont ni stables ni étanches : elles se redéfinissent sans cesse selon les contextes culturels, les pratiques de lecture, les évolutions du marché éditorial et les transformations du regard critique.

Les productions paralittéraires mobilisent en effet les mêmes ressources formelles que les œuvres traditionnellement reconnues comme littéraires. Elles recourent à des procédés narratifs sophistiqués (jeux de focalisation, variations temporelles, construction d'univers cohérents, polyphonie, mise en abyme) et n'hésitent pas à explorer des figures de style variées, allant de l'hyperbole à la métaphore filée, en passant par l'ironie ou la symbolique. De même, elles s'inscrivent dans des structures poétiques ou narratives qui prolongent les grandes traditions du récit : le voyage initiatique, la quête, le combat entre forces antagonistes, l'enquête policière et la réécriture mythique. Ainsi, la paralittérature ne se situe pas dans une altérité radicale, mais dans une continuité qui interroge les fondements mêmes du canon.

Loin d'être hermétiques, littérature et paralittérature communiquent et se nourrissent mutuellement. Des auteurs consacrés empruntent aux genres paralittéraires des modèles narratifs qu'ils intègrent à leurs œuvres, tandis que des productions populaires innovent en expérimentant des formes hybrides ou en renouvelant des traditions anciennes.

Ainsi, des écrivains tels que J. R. R. Tolkien ou George R. R. Martin pour la fantasy, Hergé et Art Spiegelman pour le roman graphique, ou encore Agatha Christie et Arthur Conan Doyle pour le roman policier, illustrent la vitalité créative de ces formes longtemps considérées comme mineures. Le succès croissant du roman graphique, de la fantasy ou du polar d'auteur (porté, par exemple, par Fred Vargas ou Umberto Eco) témoigne de cette zone d'intersection où se mêlent exigence esthétique, puissance imaginaire et réception élargie.

Ainsi, loin de constituer deux sphères opposées, littérature et paralittérature relèvent d'un même *continuum créatif*<sup>1</sup>, au sein duquel se déploie la diversité des imaginaires contemporains. L'étude de cette continuité permet de dépasser les hiérarchies classiques pour envisager la création littéraire comme un champ dynamique, pluriel et en constante réinvention. La paralittérature apparaît alors non comme un « dehors » du littéraire, mais comme l'un des lieux où s'expriment pleinement les potentialités du langage, ses formes renouvelées et les attentes d'un public en perpétuelle transformation.

## II.2. Origines et évolution historique

Dénommée autrefois « sous-littérature », appellation que les Anglais associaient aux *penny dreadfuls* et les Américains aux *dime novels*, cette production a également été qualifiée « d'infralittérature », de « littérature industrielle », de « littérature de grande consommation » ou encore, de manière plus polémique, de « contre-littérature ». Ces désignations rendent compte de la méfiance initiale qui a entouré l'émergence de ces récits au XIX<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'industrialisation de l'imprimé, la baisse des coûts de production et l'expansion d'un lectorat populaire ont profondément transformé le marché du livre.

C'est précisément dans ce contexte socio-économique que naît ce que l'on appellera plus tard la paralittérature : un champ de production large, diversifié et porté par la logique sérielle, le suspense, le spectaculaire et une forte régularité des codes narratifs. En s'adressant à un public de masse

---

<sup>1</sup> Notion désignant l'idée que les pratiques littéraires s'inscrivent sur un même axe de création, sans rupture nette entre littérature légitime et productions paralittéraires, lesquelles participent toutes d'un même processus d'invention, de transformation et de circulation des formes.

nouvellement constitué, ces textes parviennent rapidement à occuper un espace considérable dans l'industrie de l'édition.

*Tous les termes que nous venons de citer, dont les aires d'application se chevauchent, ont pour référent une masse hétéroclite d'objets « culturels » qui semblent n'avoir d'autre chose en commun que leur absence prétendue de valeur esthétique. Les modes de caractérisation trahissent l'embarras : « roman-fleuve » (« soap opéra »), « roman-feuilleton » se réfèrent à la dimension et au procédé de publication de l'œuvre, encore qu'on ait nommé « feuilletons » des récits qui n'avaient jamais paru sous cette forme.<sup>1</sup>*

Angenot parvient à établir un inventaire de termes utilisés pour désigner les genres de la paralittérature, tels que « roman pour bibliothèques de gare », « roman pour concierges » ou « roman pour midinettes ». Ces appellations, souvent empreintes de condescendance, mettent en évidence le caractère fortement diffusé, massivement distribué et destiné à une consommation rapide qui caractérise ce type de production. La plupart de ces dénominations traduisent, de manière implicite, un jugement de valeur négatif, révélateur des hiérarchies culturelles qui ont longtemps relégué ces œuvres au rang de littérature dite « mineure ».

Certaines expressions naguère employées, témoignent de manière éloquente de la volonté de reléguer ces productions à une culture jugée mineure ou populaire. Ces dénominations soulignent surtout l'ampleur de leur diffusion, leur circulation massive et leur vocation explicitement tournée vers la consommation rapide. Elles rappellent que cette littérature se définit moins par une

---

<sup>1</sup> Angenot, M. (1974). Qu'est-ce que la paralittérature ? Études littéraires, 7(1),9-22. <https://doi.org/10.7202/500305ar>

appartenance esthétique stricte que par son mode de production, de distribution et de réception.

Historiquement, la désignation de « paralittérature » s'inscrit dans une hiérarchisation culturelle opposant les œuvres destinées aux élites lettrées - telles que le roman, la nouvelle ou le théâtre, produits pour des lecteurs bénéficiant d'une formation intellectuelle étendue - aux formats conçus pour les classes populaires, souvent peu ou pas scolarisées.

Dans le monde anglo-saxon, cette distinction s'est cristallisée autour de l'opposition entre *high brow literature* (littérature dite « de haut niveau ») et *low brow literature* (littérature dite « de bas niveau »), opposition qui illustre la divergence perçue entre les productions d'auteurs consacrés comme Charles Dickens, Jane Austen ou Nathaniel Hawthorne et la popularité massive des *dime novels* et des *penny dreadfuls* qui circulaient à la même période.

Les récits vendus « à dix cents » occupaient une place centrale dans la culture des classes laborieuses : leur prix modique, leur intrigue rapide, leur lisibilité immédiate et leur dimension spectaculaire en faisaient des objets narratifs aisément accessibles. Parallèlement, ces productions ont été l'objet d'une forte stigmatisation sociale ; les élites y voyant un produit culturel de divertissement simple et éloigné des normes littéraires établies.

Avec Yves Reuter (1986) nous assistons à la véritable naissance du terme « paralittératures » par lequel il affirme que « *son préfixe moins péjoratif que bien d'autres et son pluriel, marque de l'immensité du continent textuel que nous abordons* »<sup>1</sup>. L'expression « littérature de genre » constitue une autre manière de désigner la paralittérature,

---

<sup>1</sup> Yves, REUTER, *Les paralittératures : problèmes théoriques et pédagogiques*, Pratiques. Linguistique, littérature, didactique, 1986, p. 3.

même si elle demeure relativement peu employée dans les travaux critiques consacrés à ce champ. L'auteur souligne que ce vocable présente l'avantage d'un préfixe moins péjoratif que ceux traditionnellement associés à ces productions, et que son emploi au pluriel permet de rendre compte de « l'immensité du continent textuel que nous abordons ».

Cette métaphore du « continent » est particulièrement significative : elle met en lumière l'ampleur, la diversité et la richesse des genres paralittéraires, qui ne sauraient être réduits à une catégorie homogène ou marginale. Elle rappelle également que la paralittérature constitue un espace vaste, traversé de multiples formes, traditions et systèmes de codes, dont la variété défie toute tentative de définition restrictive. En ce sens, la pluralité même du terme reflète la dynamique interne d'un domaine en constante expansion, marqué par une créativité abondante et une capacité remarquable à se renouveler.

De nos jours, le terme « paralittérature » est beaucoup moins employé ; lorsqu'il réapparaît dans le discours critique, c'est souvent sous l'impulsion de chercheurs ou de théoriciens qui souhaitent remettre en question les cloisons héritées entre littérature « légitime » et productions populaires. Cette réévaluation contemporaine vise à reconnaître la valeur narrative, culturelle et symbolique de la fiction de genre, et à reconsidérer ces œuvres dans un espace plus large et plus inclusif de la création littéraire.

### **II.3. Fonctions et finalités de la paralittérature**

Et depuis lors, une discussion nourrie sur cette appellation et le domaine qu'elle désigne ne cesse de mettre en question le paradoxe qu'il y a à considérer en fonction de critères

littéraires traditionnels des textes qui visiblement relèvent d'autres principes, ceux du champ de la culture médiatique.<sup>1</sup>

La citation met en évidence un dilemme central dans l'étude de la véritable fonction et finalité de la paralittérature puis que la tension entre les critères classiques d'évaluation littéraire et les pratiques propres à des textes qui relèvent d'une logique différente, celle de la culture médiatique. Autrement dit, il s'agit de souligner que les textes paralittéraires ne peuvent pas être jugés uniquement à l'aune de normes esthétiques ou littéraires traditionnelles. Ils obéissent à des principes distincts : accessibilité, rapidité de lecture, capacité à captiver un large public, et interaction avec les modes de consommation et de diffusion propres à la société de masse. Ce paradoxe nourrit un débat constant sur la légitimité et la reconnaissance de la paralittérature dans le champ académique et critique.

La paralittérature remplit des fonctions multiples qui dépassent le simple plaisir de lecture. Elle agit comme un vecteur de socialisation culturelle, permettant à des publics divers, souvent marginalisés par les normes de la haute culture, d'accéder à des formes narratives et imaginaires variées. Elle joue également un rôle d'innovation formelle et thématique : en expérimentant des structures narratives hybrides, en réinterprétant des mythes ou en actualisant des genres anciens, elle enrichit le panorama littéraire et stimule la créativité des auteurs et des lecteurs.

Par ailleurs, la paralittérature répond à des finalités pragmatiques et économiques. Sa production et sa diffusion s'inscrivent dans des logiques industrielles, visant la circulation rapide et massive des textes, tout en créant une expérience de lecture immédiate et captivante. Dans ce contexte, elle devient un espace où s'articulent

---

<sup>1</sup> Paul, ARON, Denis, SAINT-JACQUES, Alain, VIALA, *Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002, p, 548.

divertissement, transmission de valeurs, et parfois critique sociale, même de manière implicite.

Enfin, la paralittérature a une fonction démocratisante : elle brouille les frontières entre haute et basse culture, questionne la hiérarchie des genres et des lectures, et élargit l'horizon des possibles pour l'imaginaire collectif. Son étude permet de comprendre non seulement les mécanismes de la consommation culturelle, mais aussi les dynamiques par lesquelles le texte dialogue avec son public et s'adapte aux besoins et aux attentes d'une société en constante évolution.

Ainsi, la paralittérature contribue de manière significative à la diffusion de valeurs, de normes et d'expériences partagées auprès d'un public étendu, que l'on peut synthétiser de la manière suivante :

### **1. Accessibilité et diffusion à un large public :**

La paralittérature, par sa production souvent industrielle et son coût faible, est largement accessible aux classes sociales qui n'ont pas toujours accès à la « haute littérature ». Par exemple, les *penny dreadfuls* en Angleterre ou les *dime novels* aux États-Unis, permettaient à des adolescents et à des adultes issus des classes populaires de se familiariser avec des récits et des imaginaires communs. Cette diffusion contribue à créer un référentiel culturel partagé, élément clé de la socialisation.

### **2. Transmission de codes et de normes sociales :**

Même si ces textes sont principalement destinés au divertissement, ils véhiculent des normes morales, des archétypes de comportement, des représentations de la société et des modèles de héros ou d'antihéros. La lecture de ces récits enseigne, de manière implicite, ce qui est valorisé ou stigmatisé dans la culture dominante, ce qui participe à l'apprentissage des codes sociaux.

### **3. Création d'une culture populaire partagée :**

Les genres paralittéraires comme la fantasy, le polar ou le roman graphique rassemblent des communautés de lecteurs autour de centres d'intérêt communs. Ces interactions – discussions, clubs de lecture, adaptations cinématographiques ou séries – renforcent la socialisation horizontale, où des individus de différents horizons échangent et s'identifient à des imaginaires partagés.

### **4. Facilitation de l'entrée dans la culture littéraire :**

Pour de nombreux lecteurs, la paralittérature constitue un premier point de contact avec la lecture régulière et le monde des textes. Elle prépare à la lecture critique et au goût littéraire, en familiarisant le lecteur avec des structures narratives, des genres et des thèmes variés, facilitant ainsi son intégration progressive dans une culture plus large.

### **5. Médiation entre cultures populaires et culture légitime :**

La paralittérature joue également un rôle d'interface entre culture populaire et culture académique ou élitiste. Par l'innovation narrative et l'expérimentation formelle, elle influence parfois la littérature reconnue et contribue à l'évolution des pratiques culturelles, ce qui participe à la socialisation des publics aux nouvelles formes de discours et de narration.

En résumé, la paralittérature socialise culturellement en rendant la lecture accessible, en transmettant des normes et valeurs sociales, en créant des référentiels communs, et en préparant le lecteur à d'autres formes de culture. Elle constitue ainsi un outil de médiation culturelle et de cohésion sociale.

## **II.4. Lecteurs, réception et enjeux socioculturels**

L'étude de la paralittérature ne saurait se limiter à l'analyse formelle des textes ; elle impose également une réflexion approfondie sur ses lecteurs et les modalités de réception

qui façonnent sa fonction socioculturelle. Les publics de la paralittérature se distinguent par leur diversité et par l'accessibilité des textes qui leur sont destinés. En effet, ces œuvres, souvent conçues pour une lecture rapide et attrayante, séduisent des lecteurs issus de différentes classes sociales, éducatives et générationnelles, leur offrant une première expérience de consommation culturelle structurée.

Roland Barthes souligne que le sens d'un texte se construit autant par la lecture et la réception que par sa création, ce qui renforce l'idée que la paralittérature fonctionne comme un outil de transmission culturelle et d'interaction entre textes et publics. Il confirme qu'«un texte se compose de multiples écritures, provenant de différentes cultures et entrant en dialogue les unes avec les autres... l'unité d'un texte ne se situe pas dans son origine, mais dans sa destination.»<sup>1</sup>

La réception de ces textes s'effectue à plusieurs niveaux. Elle engage à la fois la dimension émotionnelle et imaginative, par la fascination que suscitent les intrigues et les personnages, et la dimension cognitive et normative, par l'intégration implicite de modèles de comportements, de représentations sociales et de référents culturels. De la sorte, la paralittérature joue un rôle dans la construction de l'identité individuelle et collective. Les genres paralittéraires offrent des modèles de héros, d'intrigues et de conflits qui permettent au lecteur de s'identifier, de réfléchir à ses choix et d'expérimenter symboliquement des situations sociales.

Cette fonction éducative implicite participe à la formation d'une imagination sociale et morale, orientant les perceptions et comportements au sein de la société. La paralittérature, en ce sens, n'est pas seulement un objet de

---

<sup>1</sup> Roland, Barthes. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1989, p. 6.

distracted : elle participe à la construction d'un horizon partagé d'expériences et de valeurs, contribuant à la formation de goûts, de préférences et de repères symboliques au sein des communautés de lecteurs.

Sur le plan socioculturel, ces textes reflètent et influencent les dynamiques de la société qui les produit et les consomme. Ils offrent un espace de médiation entre les cultures populaires et les sphères légitimes, en questionnant indirectement les hiérarchies culturelles et en élargissant l'accès aux pratiques de lecture. Les genres paralittéraires, par leur adaptabilité et leur capacité à répondre aux attentes d'un public large, constituent ainsi, un mécanisme d'intégration culturelle, tout en stimulant le dialogue entre imagination collective et normes sociales.

De plus, la réception de la paralittérature s'accompagne de formes spécifiques d'interaction et de partage. Clubs de lecture, adaptations médiatiques, discussions communautaires ou fanfictions, témoignent d'une appropriation active des textes par les lecteurs, transformant la consommation passive en expérience participative. Ces pratiques soulignent que la paralittérature n'est pas seulement un produit culturel, mais un phénomène social et interactif, porteur de significations et de fonctions qui dépassent largement le cadre du simple divertissement.

Enfin, la paralittérature contient une dimension économique et médiatique qui contribue à son rôle socioculturel. Sa production industrielle, sa large diffusion et sa capacité à capter l'attention d'un public massif font d'elle un instrument de partage culturel rapide. Alors, elle devient un miroir des attentes, des peurs et des aspirations des sociétés contemporaines et éventuellement, elle stimule le dialogue intergénérationnel et interculturel, en introduisant des pratiques de lecture variées et en encourageant la réflexion critique sur les normes sociales, les stéréotypes et les valeurs dominantes.

### **III. Pour une typologie des genres paralittéraires**

#### **III.1. Les genres réalistes**

Les genres réalistes de la paralittérature désignent un ensemble de productions narratives qui s'inscrivent dans une représentation mimétique du réel tout en adoptant les codes, les structures et les objectifs propres à la culture de grande diffusion. Contrairement aux œuvres réalistes consacrées par l'institution littéraire, ces récits cherchent moins à proposer une analyse profonde des mécanismes sociaux qu'à produire une intrigue accessible, dynamique et immédiatement reconnaissable par le lecteur. Leur réalisme repose ainsi sur une restitution simplifiée mais efficace du quotidien, des relations humaines ou des problématiques sociales.

Parmi ces genres, l'on trouve notamment le roman sentimental réaliste, qui met en scène des histoires d'amour ancrées dans des contextes contemporains, avec des schémas narratifs récurrents et une forte charge émotionnelle. Le roman policier, quant à lui, constitue une autre forme majeure de réalisme paralittéraire : il s'appuie sur des situations ordinaires (crimes, enquêtes, conflits éthiques) tout en offrant une résolution claire et structurée. À ces formes s'ajoutent les romans d'aventures, le roman d'espionnage ou encore les récits inspirés de faits réels, qui cherchent à reproduire un univers reconnaissable, proche de l'expérience vécue des lecteurs.

Ces genres réalistes remplissent des fonctions culturelles essentielles. En proposant une image accessible du monde social, ils permettent aux lecteurs d'identifier des situations, des milieux et des personnages qui leur sont familiers, facilitant ainsi l'immersion et l'identification. Cette proximité avec l'univers quotidien confère à la paralittérature réaliste un rôle de médiation : elle traduit,

sous une forme narrative simplifiée, les tensions, les aspirations et les représentations qui structurent l'imaginaire collectif.

Ainsi, les genres réalistes de la paralittérature forment un espace où se conjuguent fidélité au monde ordinaire, efficacité narrative et large diffusion, et illustrent la capacité du récit populaire à articuler divertissement, reconnaissance de soi et observation sociale. En même temps, ces productions mobilisent des schémas narratifs simples et dynamiques, garantissant un rythme soutenu et un plaisir de lecture accessible. Leur réalisme, loin d'être neutre, permet d'aborder des problématiques sociales concrètes qui reflètent les préoccupations de larges franges de la société.

### **III.1.1. Roman policier**

Le roman policier constitue l'une des formes les plus emblématiques de la littérature populaire, en raison de la structuration rigoureuse de ses intrigues et de sa capacité à captiver un lectorat large et diversifié. Il se fonde sur l'introduction d'un crime initial qui devient le moteur narratif du récit et dont la résolution progressive organise l'ensemble de la diégèse. À partir de ce schéma central, le roman policier traditionnel met en œuvre une série d'éléments caractéristiques, qui définissent son identité générique et assurent l'efficacité de son mécanisme fictionnel.

1. **Un crime presque parfait**, souvent élaboré avec une précision telle qu'il semble défier toute tentative d'élucidation. Cette perfection apparente constitue l'un des ressorts essentiels du suspense, en posant d'emblée un défi intellectuel au lecteur comme au détective.

2. **Un suspect accusé à tort**, désigné par une accumulation de preuves circonstanciées. Ce procédé narratif permet de

créer des fausses pistes, d'orienter puis de désorienter le lecteur, renforçant ainsi la tension dramatique du récit.

3. **Un désordre causé par la police incompétente**, présentée comme dépassée, lente ou peu perspicace. Ce dysfonctionnement institutionnel justifie l'entrée en scène d'un enquêteur doté de capacités supérieures et met en relief la nécessité d'une intelligence individuelle pour rétablir l'ordre.

4. **Les grands pouvoirs d'observation et l'esprit supérieur du détective**, véritable pivot du récit policier. Le détective, par son sens aigu du détail, son raisonnement logique et sa capacité à percevoir ce que les autres ne voient pas, devient la figure héroïque autour de laquelle s'organise la progression du récit.

5. **Un dénouement surprenant et inattendu**, moment culminant où le détective dévoile non seulement l'identité du coupable, mais également la chaîne logique des indices ayant permis la résolution du mystère. Ce dévoilement final assure la cohérence narrative et restaure l'ordre perturbé par le crime.

L'intégration de ces éléments codifiés confère au roman policier une structure à la fois stable et riche, permettant au lecteur de participer activement au processus d'interprétation tout en savourant la progression méthodique de l'enquête. Ce genre, par son articulation entre énigme, raisonnement déductif et restitution d'un ordre social menacé, illustre pleinement la fonction narrative, cognitive et culturelle de la paralittérature dans le champ de la fiction contemporaine.

Les romans policiers reposent fréquemment sur le procédé narratif selon lequel des preuves apparemment irréfutables se révèlent, à l'analyse, trompeuses, conduisant ainsi le lecteur sur une fausse piste. Ce mécanisme de diversion constitue l'un des ressorts fondamentaux du suspense

policier, puisqu'il maintient le doute tout au long de l'enquête. Il est par ailleurs admis, dans la tradition du genre, que les indices permettant une résolution rationnelle du mystère soient communiqués au lecteur au même moment où le détective en prend connaissance. Cette synchronie, qui instaure une forme de focalisation interne, garantit une équité narrative : le lecteur dispose théoriquement des mêmes éléments que l'enquêteur et peut tenter de résoudre l'énigme en parallèle.

*Ce qui fait que l'histoire du RP ne saurait être l'évolution progressive d'une forme initiale donnant des formes secondaires « améliorées », mais qu'elle consiste dans le déplacement circonstanciel de certains éléments narratifs qui, d'une époque à une autre, mettent l'accent sur une branche particulière de cet arbre à crimes qu'est le genre en question, développant – parfois même hypertrophiant – une espèce mieux consommable dans le contexte donné.<sup>1</sup>*

La solution finale découle alors de l'interprétation logique et méthodique de ces indices, interprétation que le détective, doté de capacités d'observation et de déduction supérieures, est seul capable d'accomplir avec justesse. Agatha Christie illustre de manière exemplaire ce mode de narration dans l'ensemble de son œuvre, où la construction du mystère, l'art de la fausse piste et la maîtrise de la révélation finale atteignent un degré de virtuosité rarement égalé. Le roman policier constitue, à l'instar du roman d'espionnage et de la littérature d'anticipation auxquels nous consacrerons une analyse ultérieure, une création majeure de la tradition anglo-saxonne. Par l'entremise de ces écrivains, s'est imposée auprès du lecteur une conception renouvelée de l'expérience littéraire, ouvrant la voie à des modes de

---

<sup>1</sup> Jean-Paul, COLIN, *La belle époque du roman policier aux origines d'un genre romanesque*, Edition : Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999, p. 12.

narration inédits, fondés sur l'enquête, le suspense et l'exploration méthodique du réel.

« La source lointaine de ce type de roman se trouve dans les Histoires extraordinaires d'Edgar Poe (1809-1849), mais le véritable créateur du genre est Sir Conan Doyle (1859-1930), inventeur du détective privé Sherlock Holmes. »<sup>1</sup>

Dès ses premières contributions au roman policier, Conan Doyle introduit à la fois une véritable architecture dramatique et une doctrine narrative. Cette architecture repose sur la mise en relation de deux personnages volontairement construits sur le mode de la contradiction. À la figure du détective, doté d'une intelligence exceptionnelle et d'un sens aigu de la déduction, Doyle associe un compagnon dont les capacités analytiques s'avèrent plus limitées : le docteur Watson. Ce dernier, personnage spontané et d'une certaine candeur, demeure aisément influençable, tant par ses préjugés que par les apparences trompeuses. Sa générosité naturelle, doublée d'un instinct chevaleresque, contribue paradoxalement à l'égarer davantage. Il a tendance à tenir pour innocents ceux qui se montrent affables à son égard et, inversement, à suspecter ceux dont l'attitude lui paraît moins bienveillante. Par ce dispositif, Doyle établit un jeu de contrastes qui met en relief la méthode scientifique et l'esprit critique du détective, tout en offrant au lecteur un double d'identification et un relais narratif efficace.

Cet agencement de personnages a pour fonction, au sein du récit, de mettre en relief, par un jeu de contrastes, la perspicacité et la rigueur intellectuelle de Sherlock Holmes. Ce duo devenu emblématique servira de modèle à l'ensemble des successeurs de Conan Doyle. De la même

---

<sup>1</sup> Claude, ROMMERU, *Clés pour la littérature : sa nature, ses modalités, son histoire*, Paris, Edition du temps, 1998, p, 68.

manière que Holmes inaugure la figure du détective rationnel, Watson peut être considéré comme le premier représentant d'une longue lignée d'adjoints-narrateurs, qui, tout en accompagnant le héros, offrent au lecteur un point de vue médiateur. Parmi ces héritiers, l'on peut citer, par exemple : *Hercule Poirot* et *le capitaine Hastings* d'Agatha Christie, où Poirot incarne la rationalité méthodique et la finesse psychologique, tandis que Hastings, plus impulsif et naïf, sert de relais narratif et de contrepoint, souvent induit en erreur par les apparences. Ajoutons l'exemple de l'inspecteur *Morse* et Sergent *Lewis* de Colin Dexter, où Morse, érudit, mélancolique et parfois irritable, s'oppose à Lewis, plus accessible, ancré dans le quotidien et doté d'un pragmatisme robuste. Cette opposition crée l'équilibre nécessaire à la résolution des enquêtes.

La doctrine que Conan Doyle confère à son œuvre est explicitement formulée par Sherlock Holmes dès les premières pages de son roman *Une étude en rouge*. Selon Holmes, le passé imprime dans le présent des marques indélébiles dont l'enquêteur doit savoir reconnaître la présence. La méthode consiste dès lors à observer minutieusement ces traces, puis à les interpréter : elles constituent les indices, tandis que leur interprétation relève de la déduction, bien que le terme d'induction fût, à strictement parler, plus adéquat, puisqu'il s'agit de remonter de l'effet à la cause dans un raisonnement régressif.

Dans nombre de récits, Holmes illustre sa démarche en reconstituant la profession, les habitudes ou le passé d'un individu à partir de sa silhouette, de ses attitudes corporelles ou encore de sa mise vestimentaire. Bien avant Doyle, Balzac et Dickens avaient déjà familiarisé le lecteur avec l'idée d'un rapport de causalité entre les manifestations visibles d'un personnage (gestes, vêtements, maintien) et les aspects plus secrets de son identité (son histoire, ses intentions, ses dispositions morales). Toutefois, Conan

Doyle systématise ce principe et l'érige en véritable méthode scientifique de l'enquête.

Ainsi, le roman policier institue pour le lecteur un véritable exercice intellectuel. L'ensemble du dispositif narratif est minutieusement agencé afin qu'il puisse mener sa propre enquête et, idéalement, atteindre la solution concomitamment au protagoniste-enquêteur. Pour orienter son raisonnement, le lecteur bénéficie d'un indice supplémentaire : la connaissance des conventions génériques qui veulent que la résolution de l'énigme déjoue systématiquement les apparences initiales et infirme, en dernière instance, tant les hypothèses de la police officielle que celles du fidèle compagnon de l'enquêteur. Le plaisir de lecture réside précisément dans cette oscillation entre les positions épistémiques de Watson et de Holmes : le lecteur se sait intellectuellement supérieur au premier, tandis qu'il aspire, avec une ferveur constante, à se hisser au niveau du second.

Cependant, malgré ses indéniables qualités, le roman policier tel que l'a élaboré Conan Doyle accorde une place réduite à la dimension psychologique : à l'exception des deux protagonistes principaux, les personnages demeurent largement schématiques et l'architecture du récit repose avant tout sur une logique strictement rationnelle. Le supplément d'humanité qui fait défaut à cette première configuration du genre fut introduit par Agatha Christie (1900-1978). Celle-ci se distingue par son art de façonner une atmosphère singulière, de susciter, à travers des manies ténues mais récurrentes, l'angoisse et le sentiment d'étrangeté, et de disséminer, avec une remarquable maîtrise, une multitude de détails insolites.

Les romans d'Agatha Christie s'ouvrent généralement sur la présentation d'un ensemble de personnages qui, de prime abord, apparaissent d'une absolue banalité et évoluent dans un cadre social parfaitement convenu. Toutefois, à mesure

que progresse le récit, cette apparente trivialité se fissure et laisse entrevoir des profondeurs insoupçonnées. Les figures romanesques, d'abord limpides et aisément identifiables, se troublent progressivement : leur passé affleure, leurs zones d'ombre se dévoilent, leurs tensions internes se manifestent. Ainsi, la simplicité inaugurale se transforme graduellement en une complexité foisonnante, où la vérité psychologique se substitue aux évidences premières.

La lumière initiale, rassurante et presque anodine, cède la place à une atmosphère plus lourde, saturée de soupçons et d'ambiguïtés. C'est dans cet espace hésitant entre l'ombre et la clarté que surgit le meurtre, événement pivot qui rompt l'équilibre apparent et inaugure la dynamique de l'enquête.

Quant aux détectives *christiens* (Hercule Poirot et Miss Marple, figures emblématiques du genre) leur efficacité ne réside pas tant dans une rigueur déductive strictement logique que dans une pénétration intuitive des comportements humains. Poirot fonde son raisonnement sur la compréhension des « petites cellules grises », c'est-à-dire sur une psychologie fine des motivations et des incongruités. Miss Marple, pour sa part, interprète les conduites en les ramenant à des schémas observés dans son village de St. Mary Mead. Chez Christie, la résolution de l'énigme procède donc moins de l'analyse froide des faits que d'une lecture subtile des âmes, faisant de la psyché humaine le véritable terrain de l'investigation.

Dans son procédé d'écriture, Agatha Christie instaure un véritable jeu de dupes avec son lecteur. Elle lui suggère qu'il est témoin direct des événements, lui donnant l'illusion d'assister à la scène fondatrice de l'intrigue. Or, cette présence supposée n'est qu'un artifice narratif : le lecteur n'est en réalité que partiellement informé. Il perçoit la voix de l'assassin sans jamais pouvoir en discerner les traits, et le dialogue auquel il assiste demeure stérile quant à l'identification des protagonistes, aucun nom n'étant

explicitement mentionné. Par ce biais, Christie maintient intacte l'opacité du mystère et contraint le lecteur à demeurer dans un état de vigilance constante, oscillant entre intuition et incertitude.

Voici un extrait du roman *Un meurtre sera commis le...* d'Agatha Christie, qui met en lumière sa maîtrise des procédés narratifs:

*Miss Murgatroyd était encore sur le pas de la porte quand l'orage creva. Dès les premières gouttes de pluie, miss Murgatroyd, sans une hésitation, courut vers le linge qu'elle avait mis à sécher au fond du jardin.*

*Elle était en pleine besogne quand elle entendit quelqu'un approcher. Elle tourna la tête et sourit.*

- Bonjour !... Rentrez donc ! vous allez vous faire tremper !

- Vous ne voulez pas que je vous donne un coup de main ?

- Si ça ne vous ennuie pas, c'est volontiers !... Dire que ma lessive était presque sèche !

- Voici votre écharpe... Je vous la mets autour du cou ?

- Si vous voulez...Merci...Je voudrais bien...

Autour du cou l'écharpe se serrait...

Miss Murgatroyd n'acheva pas sa phrase. Sa bouche s'ouvrit, mais il n'en sortit qu'une espèce de râle.

Miss Murgatroyd plia les genoux ...

Agatha Christie, *Un meurtre sera commis le ...*

Collection « le masque », librairie des Champs-Élysées

Cette technique, d'une remarquable efficacité dramatique, exploite la frontière entre ce qui est montré et ce qui est intentionnellement dissimulé. Elle instaure un contrat de lecture fondé sur la frustration méthodiquement orchestrée : le lecteur croit détenir une longueur d'avance, alors même qu'il est soigneusement égaré par un dispositif narratif qui qualifie et structure tout le genre.

Ce modèle d'écriture, fondé sur la rétention d'informations essentielles et la mise en scène d'une pseudo-transparence,

a exercé une influence profonde sur de nombreux auteurs de littérature policière. Parmi ceux qui se sont inscrits dans cette filiation, l'on peut citer Georges Simenon en Belgique, dont les enquêtes du commissaire *Maigret* combinent atmosphère, psychologie et faux-semblants, ainsi que Rex Stout aux États-Unis, créateur de *Nero Wolfe*, qui reprend à son tour cette dynamique fondée sur le trompe-l'œil narratif et la manipulation méthodique du point de vue.

### **III.1.2. Roman noir**

Quelques années avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, le roman policier connaît une inflexion décisive qui conduit à l'émergence d'une nouvelle orientation narrative. Une partie de la production se détourne alors de l'énigme classique, fondée sur la logique déductive et la recherche méthodique du coupable, pour privilégier une exploration approfondie des milieux criminels et de leurs mécanismes internes. Dans ces récits, l'intérêt ne réside plus principalement dans la résolution d'un puzzle intellectuel, mais dans la représentation dense et réaliste des réseaux de délinquance, des codes implicites du « milieu » et des trajectoires humaines façonnées par la violence, la marginalité et la transgression.

Cette évolution thématique et stylistique a donné naissance à un corpus que la critique et l'édition ont rassemblé sous l'appellation de « série noire ». Ce terme, passé depuis dans le vocabulaire courant, désigne un ensemble de textes qui se distinguent par une tonalité sombre, un ancrage social marqué et une attention particulière portée aux déterminismes psychologiques et socio-économiques pesant sur les individus. La « série noire » ne se contente pas de mettre en scène le crime : elle cherche à en comprendre les conditions d'émergence, les ramifications et les effets, adoptant souvent une perspective quasi-documentaire.

Bien que popularisé ultérieurement par l'édition française, le modèle originel de ce courant doit beaucoup aux écrivains britanniques. Parmi les principaux artisans de cette veine narrative figurent James Hadley Chase et Peter Cheyney, deux auteurs dont l'œuvre contribue à structurer durablement les codes esthétiques du genre. Leurs romans, marqués par une écriture nerveuse, des atmosphères urbaines oppressantes et des personnages ambivalents, ouvrent la voie à une littérature policière plus dure, plus désenchantée, et en prise directe avec les réalités criminelles de leur temps.

L'action de ces romans se déroule, pour l'essentiel, sur le sol américain. Ce choix géographique n'est pas fortuit : c'est en effet aux États-Unis que la criminalité a connu, à la suite de la Prohibition et de la crise économique de 1929, une mutation profonde : « *La Prohibition n'a pas supprimé l'alcool, elle a simplement changé de mains : elle a fait passer le commerce des tavernes à celui des gangs.* »<sup>1</sup>. Le malfaiteur isolé, figure traditionnelle du crime individuel, cède la place à des organisations criminelles structurées — les fameux *gangs* — dotées de ressources considérables et capables d'exercer une influence corruptrice sur les institutions judiciaires et policières. L'exemple emblématique en est la mafia, dont Mario Puzo a magistralement restitué le fonctionnement dans son roman *Le Parrain* (1969), œuvre emblématique de cette criminalité organisée.

Dans ce type de récits, l'affrontement entre le bien et le mal ne met plus en scène un détective érudit ou un enquêteur méthodique, mais un homme seul, souvent agent du F.B.I. ou policier intègre, luttant à armes inégales contre des réseaux criminels d'une puissance redoutable. La figure du

---

<sup>1</sup> Daniel, Bell. *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. Glencoe (Illinois) : The Free Press, 1960, p. 102.

héros s'isole ainsi dans un univers gangrené par la violence et la corruption, où la justice se heurte sans cesse à des forces occultes et tentaculaires, « *Le détective du roman noir n'est pas un redresseur de torts triomphant, mais un témoin lucide d'un monde corrompu, où la justice elle-même vacille.* »<sup>1</sup>

Alors qu'à l'époque de Conan Doyle le crime demeurait exceptionnel et se présentait sous des formes simples (meurtre ou vol, motivé par la passion ou l'intérêt personnel), la période moderne voit apparaître une criminalité d'un tout autre ordre. Celle-ci s'industrialise et se diversifie : trafic d'alcool ou de drogue, enlèvements, contrebande et corruption deviennent les nouveaux visages du mal. « *Le roman noir naît au moment où l'enquête cesse d'être une simple recherche de vérité pour devenir une exploration du mal et de la société.* »<sup>2</sup> Autrefois, le criminel isolé affrontait l'appareil policier organisé ; désormais, la situation s'inverse : c'est le détective ou l'agent de la loi qui se dresse seul face à la puissance collective du crime organisé, symbole d'un déséquilibre croissant entre l'individu et le système.

Le roman appartenant à la veine dite de la *série noire* présente deux caractéristiques essentielles qui le distinguent du roman policier classique. D'une part, en mettant en scène le combat désespéré d'un héros isolé face à un monde gangrené par la violence et la corruption, il s'apparente, par certains aspects, à la tragédie antique : le protagoniste, animé par un idéal de justice ou de loyauté, se heurte à des forces qui le dépassent et qui finissent souvent par le broyer.

---

<sup>1</sup> Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Boston : Houghton Mifflin, 1950 (première publication de l'essai en 1944), p. 75.

<sup>2</sup> Pierre, Boileau, et Thomas Narcejac. *Le Roman policier*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 705, 1964, p. 43.

D'autre part, en exposant sans détour l'univers du crime sous toutes ses formes (trafics, violences, compromissions, misère morale), ce genre propose une représentation brute et saisissante d'une société en crise, livrée à ses propres dérives. Des œuvres comme *L'Adieu ma jolie* (1940) de Chandler, *Asphalt Jungle* (1949) de W. R. Burnett ou encore *Le Petit Bleu de la côte Ouest* (1976) de Jean-Patrick Manchette, témoignent d'un réalisme social et d'une vigueur critique qui dépassent la simple intrigue criminelle pour interroger les failles du monde moderne.

Bien que parfois déprécié en raison de son recours fréquent à un langage familier ou argotique, le roman noir n'en demeure pas moins un miroir fidèle du réel contemporain. Par son ancrage social et son regard sans complaisance, il offre un témoignage d'une authenticité rare, souvent plus lucide et plus actuel que celui que livraient les grands romanciers réalistes du siècle précédent. En ce sens, la *série noire* dépasse le simple divertissement pour accéder au rang d'observation critique et de dénonciation morale du monde moderne.

### III.1.3. Thriller

Le thriller, issu du verbe anglais *to thrill* (faire frissonner), désigne un genre narratif fondé sur la tension, le suspense et la peur latente. À la croisée du roman policier, du roman d'espionnage et parfois du roman psychologique, il place le lecteur dans une attente constante, suspendu à l'évolution d'une intrigue où chaque événement semble pouvoir faire basculer le destin des protagonistes. « Le thriller repose sur la peur de l'attente : il ne s'agit pas tant de craindre ce qui est vu que d'anticiper ce qui va advenir. »<sup>1</sup> Ce genre se distingue par une dynamique dramatique intense : l'enjeu

---

<sup>1</sup> Noël Simsolo, *Le Thriller au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, 54.

n'est plus seulement de découvrir *qui* a commis le crime, comme dans le roman policier classique, mais de savoir *comment* et *quand* le danger frappera, ou si le héros parviendra à y échapper.

Le thriller s'ancre souvent dans un contexte de menace permanente, qu'elle soit criminelle, politique, technologique ou psychologique. Le protagoniste, parfois un enquêteur, mais plus fréquemment un individu ordinaire confronté à une situation extrême, se trouve entraîné dans un engrenage où la peur et l'incertitude deviennent les moteurs du récit. Ainsi, dans *Le Silence des agneaux* (1988) de Thomas Harris, la tension naît de la confrontation entre l'enquêtrice Clarice Starling et le tueur Hannibal Lecter, figure de l'intelligence perverse et du mal fascinant. De même, *Shutter Island* (2003) de Dennis Lehane illustre la dimension psychologique du thriller moderne, où le suspense se double d'une réflexion sur la mémoire, la folie et la perception de la réalité.

Sur le plan narratif, le thriller se caractérise par une structure rythmée et fragmentée : chapitres courts, alternance de points de vue, ellipses et retours en arrière contribuent à entretenir le suspense. Les rebondissements, les fausses pistes et les révélations progressives (ou *twists*) sont autant de procédés qui maintiennent le lecteur dans un état de tension continue. Le style privilégie l'efficacité, la concision et l'immédiateté, mais sans négliger la profondeur psychologique des personnages.

D'un point de vue thématique, le thriller explore les zones d'ombre de la société contemporaine : corruption, manipulation politique, dérives technologiques, peur du terrorisme ou du contrôle total. Certains auteurs, comme John le Carré avec *L'Espion qui venait du froid* (1963), ont donné au thriller une portée quasi philosophique, transformant le suspense en réflexion sur la loyauté, la vérité et la morale dans un monde désenchanté.

Le succès du thriller ne se limite pas à la littérature : le cinéma s'en est emparé avec force, en particulier sous l'influence d'Alfred Hitchcock, dont des œuvres comme *Psychose* (1960) ou *Fenêtre sur cour* (1954) ont défini les codes visuels et narratifs du genre. Aujourd'hui encore, le thriller constitue un miroir privilégié des angoisses collectives modernes : il met en scène la peur de la perte de contrôle, l'omniprésence du danger et la fragilité de l'identité humaine face à un monde incertain.

En somme, le thriller ne saurait être réduit à un simple récit de tension ou de divertissement. Par la complexité de ses intrigues, la profondeur de ses personnages et la charge symbolique de ses thématiques, il constitue un véritable laboratoire narratif et moral. À travers le suspense, la peur et la confrontation au danger, ce genre interroge les fragilités de la condition humaine et les dérives d'une société en quête de repères. Le thriller apparaît ainsi comme une expression privilégiée des inquiétudes modernes, où se reflètent les pulsions, les contradictions et les incertitudes propres à notre époque.

#### **III.1.4. Roman d'espionnage**

Le roman d'espionnage constitue un genre littéraire singulier qui place l'espionnage au cœur de son dispositif narratif. Il se caractérise par une intrigue fondée sur l'aventure, le secret et le risque, où se déploient des tensions politiques, morales et identitaires. Plus qu'un simple récit d'action, il explore les zones d'ombre du pouvoir, les manipulations de l'information et la duplicité des relations humaines dans un contexte de rivalités internationales. « *Le roman d'espionnage est avant tout le récit d'une guerre*

*invisible, où l'information devient l'arme principale et la vérité, une conquête toujours incertaine. »<sup>1</sup>*

Apparu au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce genre trouve ses origines dans un climat historique marqué par les tensions croissantes entre les grandes puissances européennes, la montée des nationalismes et la course aux armements précédant la Première Guerre mondiale. Des auteurs comme Rudyard Kipling, avec *Kim* (1901), ou Erskine Childers, avec *The Riddle of the Sands* (1903), inaugurent une forme romanesque où l'intrigue d'espionnage se confond avec la géopolitique mondiale.

Au fil des décennies, le roman d'espionnage s'enrichit et se complexifie, notamment sous l'effet des mutations géopolitiques du XX<sup>e</sup> siècle. La Seconde Guerre mondiale, puis la Guerre froide, ont offert un terrain fertile à l'imaginaire du complot et du renseignement, donnant naissance à des figures emblématiques qui dévoilent les ambiguïtés morales du métier d'espion et la fragilité des idéologies affrontées. « *Le roman d'espionnage naît du désenchantement politique du XX<sup>e</sup> siècle : il traduit la perte des certitudes idéologiques et la découverte d'un monde gouverné par le secret. »<sup>2</sup>*

De plus, l'émergence d'agences de renseignement modernes (telles que le MI6, la CIA ou le KGB) a renforcé la dimension réaliste et politique du genre, en l'ancrant dans les structures concrètes du pouvoir et dans la logique des États. Ainsi, le roman d'espionnage apparaît comme un miroir des tensions internationales et un laboratoire de la dissimulation, où s'articulent la fiction du secret et la vérité historique de la surveillance.

---

<sup>1</sup> Dominique, KALIFA. *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris : Fayard, 1995, p, 34.

<sup>2</sup> Pierre, NORD. *L'Espionnage et la littérature*. Paris : Hachette, 1959, p, 67.

Il faut préciser que le roman d'espionnage, comme évoqué ci-dessus, connaît un essor considérable avec la montée du fascisme et du communisme à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, avant de s'affirmer pleinement durant la Guerre froide. Ces bouleversements idéologiques et géopolitiques offrent à la fiction un cadre propice à la mise en scène de la peur, du secret et de la manipulation. Par la suite, l'apparition des États informels, des réseaux criminels transnationaux, du radicalisme politique et religieux, de la piraterie maritime ou encore de l'espionnage technologique a largement contribué à renouveler et à diffuser ce genre littéraire, en alimentant son imaginaire de la menace et du complot. Ces éléments reflètent les inquiétudes profondes des sociétés contemporaines, particulièrement dans les pays occidentaux où la question de la sécurité devient un motif narratif central.

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le roman d'espionnage n'était souvent qu'une incursion ponctuelle dans la production d'auteurs de romans policiers, répondant à des circonstances historiques ou à des épisodes de tension internationale. Cependant, le contexte de l'après-guerre lui confère une dimension nouvelle et durable. Avec le déclenchement de la Guerre froide, la confrontation idéologique entre les blocs de l'Est et de l'Ouest s'installe comme un horizon permanent de l'actualité. Dans cette guerre sans champs de bataille apparents, où l'affrontement repose sur la désinformation, la surveillance et le renseignement, l'espion devient la figure centrale d'un drame invisible.

Le roman d'espionnage décrit ainsi l'envers du décor historique, en révélant les luttes secrètes et les manœuvres souterraines qui façonnent la réalité politique contemporaine. Il met en scène un héros isolé, souvent désabusé, plongé dans un univers hostile, opaque et menaçant, où règnent la suspicion et la duplicité. Contraint

d'agir seul, sans pouvoir accorder sa confiance à quiconque, ce protagoniste incarne la solitude morale de l'individu moderne face à un système globalisé et impénétrable.

De par son atmosphère de mystère et de tension, le roman d'espionnage entretient une parenté thématique avec le roman d'aventure, le thriller psychologique ou le thriller politico-militaire, tout en empruntant parfois à la littérature fantastique certains procédés d'ambiguïté et d'étrangeté. Son potentiel dramatique et visuel en fait également un terrain privilégié pour l'adaptation cinématographique, domaine où les auteurs britanniques (tels John le Carré, Graham Greene ou Ian Fleming) se distinguent tout particulièrement par la finesse psychologique de leurs intrigues et la portée symbolique de leurs héros.

Le roman d'espionnage, dans sa configuration narrative classique, repose sur une structure d'action et d'aventure. L'intrigue s'organise autour d'une mission confiée au héros, qu'il s'agisse d'un mandat officiel, émanant d'une autorité supérieure, ou d'une quête personnelle qu'il choisit d'accomplir. Cette mission, souvent périlleuse, constitue l'axe central du récit et justifie le déploiement d'une tension dramatique continue. Le genre suppose presque toujours l'existence d'une entité politique ou institutionnelle (gouvernement, service de renseignement ou organisation secrète) agissant pour ou contre le protagoniste. Ce dispositif narratif installe une dialectique essentielle entre deux pôles antagonistes, incarnant symboliquement le bien et le mal, la loyauté et la trahison, et enfin la vérité et la dissimulation.

Le plus souvent, le point de vue narratif épouse la perspective de l'espion, figure héroïque investie d'une mission morale ou patriotique. Le lecteur s'identifie alors à cet agent du bien, tout en demeurant exposé à la menace de la duplicité : l'agent double, le traître ou le personnage ambigu constituent des ressorts indispensables du suspense,

« *L'espion incarne le héros désenchanté d'une époque où le mensonge est devenu une forme de vérité nécessaire.* »<sup>1</sup>  
Cette tension, fondée sur le doute et la méfiance, maintient le lecteur dans un état d'incertitude et d'alerte jusqu'au dénouement, où triomphe généralement la justice ou l'ordre rétabli. Cependant, avant cette résolution, le récit multiplie les rebondissements, les fausses pistes et les révélations partielles, plaçant sans cesse le lecteur dans la position de l'enquêteur.

Traditionnellement, les fictions d'espionnage se situent dans un cadre historique identifiable (le passé, le présent ou un passé alternatif) mais rarement dans le futur. Leur attrait tient à la stimulation intellectuelle qu'elles procurent : le lecteur est convié à participer à la résolution de l'intrigue, à déchiffrer les énigmes et à anticiper les stratégies de l'adversaire. Le protagoniste, souvent doté d'un esprit d'analyse, d'une maîtrise de soi et de capacités de raisonnement exceptionnelles, constitue un modèle de virtuosité intellectuelle et physique. À travers lui, le lecteur vit par procuration l'aventure du secret et du danger, en éprouvant le frisson de l'incertitude et la satisfaction de la découverte.

L'association entre action, suspense et émotion explique la popularité durable du roman d'espionnage. Ce genre touche un public diversifié, bien qu'il séduise particulièrement les lecteurs sensibles à la stratégie, à la ruse et aux tensions politiques internationales — un lectorat historiquement majoritairement masculin, mais qui s'élargit à mesure que les figures d'espionnes et d'agentes féminines gagnent en visibilité.

---

<sup>1</sup> Jean-Claude, MICHÉA. *L'Empire du moindre mal. Essai sur la civilisation libérale*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 2007, p. 90.

À partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de nouvelles tendances hybrides émergent, parmi lesquelles la science-espionnage-fiction, fusion du récit d'espionnage et de la science-fiction. Ce sous-genre introduit des dispositifs technologiques avancés (gadgets, armes futuristes, systèmes de surveillance imaginaires) qui anticipent les progrès scientifiques à venir. Ces inventions, emblématiques de l'univers de *James Bond* créé par Ian Fleming, renforcent la dimension spectaculaire et romanesque du récit.

Une autre orientation majeure du genre réside dans la représentation de la guerre secrète et de la pratique de l'infiltration : l'espion, tel un acteur masqué, s'introduit dans les rangs de l'ennemi pour le déstabiliser de l'intérieur. Cette thématique de la duplicité et du retournement des forces adverses traduit une vérité fondamentale du monde du renseignement : celle d'une lutte invisible, où les frontières entre la loyauté et la trahison deviennent poreuses.

Ainsi, l'histoire d'espionnage se définit comme un récit d'intrigues et d'aventures internationales, où s'entremêlent la tension politique, le mystère et la psychologie du secret. Parmi les figures marquantes du genre, on retrouve John Buchan, Len Deighton et surtout John le Carré, dont les œuvres ont imposé une vision plus sobre et désenchantée de l'espion moderne. Deux voies principales se distinguent dans la fiction contemporaine : celle, spectaculaire et technologique, popularisée par Ian Fleming avec la série des *James Bond*, et celle, plus introspective et réaliste, illustrée par John le Carré dans *L'Espion qui venait du froid* (1963). Entre fascination pour la puissance et méditation sur la fragilité humaine, le roman d'espionnage demeure un miroir privilégié des contradictions morales et politiques du monde moderne.

### **Application :**

*En courant, il gagna les bâtiments, traversa d'abord l'habitation, un gourbi, puis la partie laboratoire, rustique mais convenablement équipée. Des dizaines de couteaux tranchants pour inciser les bulbes de pavot étaient accrochés aux murs, et sur les tables, étaient étalés de nombreux racloirs à large lame incurvée pour travailler les capsules. Plusieurs grands bacs, en aluminium également, pour recueillir et faire sécher le latex de pavot. (...) Certes, après un tel traitement, sa détestation du régime avait probablement encore crû, mais la haine avait tellement grandi dans les deux camps, depuis tant d'années, que c'était juste une goutte d'eau de plus, infinitésimale, dans un océan d'hostilité réciproque qui ne pouvait se terminer que par la victoire définitive et sans appel des uns sur les autres.*

**Cédric Bannel, *L'espion français*, 2021**

- Démontrez que le passage illustre la confrontation entre camps ennemis et le conflit prolongé.
- Comment la présence d'armes et d'instruments dangereux contribue-t-elle au suspense et à l'ambiance d'espionnage ?
- Expliquez, en quoi la haine, la méfiance et la planification stratégique sont des éléments typiques du roman d'espionnage dans ce passage.

### **Corrigé type :**

1- Le passage souligne l'hostilité réciproque entre deux camps, installée « depuis tant d'années ». La formulation « océan d'hostilité réciproque » suggère que le conflit est profond, ancien et durable, dépassant les actions individuelles. La détestation du régime et la référence à la « victoire définitive et sans appel » montrent que cette

confrontation n'est pas ponctuelle mais s'inscrit dans une lutte prolongée où chaque camp cherche à dominer l'autre.

2- Les nombreux couteaux tranchants, racloirs et bacs pour manipuler le pavot introduisent un élément concret de danger. La précision des descriptions (« dizaines de couteaux », « larges lames incurvées ») accentue le réalisme et l'impression de menace. Cela crée un suspense immédiat, car le lecteur perçoit que le lieu est conçu pour des actions secrètes et potentiellement violentes, renforçant l'atmosphère typique d'un récit d'espionnage où le danger est omniprésent.

3- Le texte démontre que les personnages ne sont pas seulement confrontés à un danger physique, mais aussi à une guerre psychologique. La « détestation du régime » et « l'océan d'hostilité » illustrent la haine profonde et la méfiance entre camps. L'idée d'une « victoire définitive et sans appel » traduit la nécessité de stratégie et de planification pour l'emporter. Ces éléments — rivalité, suspicion, calcul — sont typiques du roman d'espionnage, où le conflit se joue autant dans les esprits que dans les actions concrètes.

### **III.1.5. Roman d'aventure**

Le roman d'aventure appartient à l'univers de la paralittérature, cet ensemble de productions narratives destinées à un large public et orientées vers l'efficacité du récit, le plaisir de lecture et l'évasion. Parmi ces formes, le roman d'aventure se distingue par la primauté qu'il accorde au mouvement, à l'action et à la confrontation avec l'inconnu. Il transporte le lecteur dans un ailleurs géographique, temporel ou imaginaire, tout en suivant la progression d'un héros soumis à des épreuves multiples. « Le roman d'aventure met en scène le passage, le

franchissement, l'affrontement : il est le récit de l'homme jeté dans le monde. »<sup>1</sup>

Les racines du roman d'aventure remontent aux récits fondateurs de la littérature mondiale. Dès l'Antiquité, des œuvres comme *L'Odyssée* d'Homère proposent des péripéties, des voyages héroïques et des dangers extraordinaires : autant d'éléments qui deviendront la matrice du genre. Au Moyen Âge, les romans de chevalerie (tels que ceux de la *Matière de Bretagne* ou de la *Chanson de Roland*) prolongent cette tradition en mettant en scène des quêtes héroïques, le combat contre les forces du mal et la recherche d'un idéal moral.

Toutefois, c'est véritablement au XIX<sup>e</sup> siècle que le roman d'aventure se structure comme genre à part entière, porté par plusieurs facteurs culturels et sociaux :

- L'expansion coloniale de l'Europe, qui nourrit l'imaginaire de contrées lointaines.
- L'essor de la presse et de la littérature populaire.
- La naissance de la littérature pour la jeunesse.
- Les progrès scientifiques et techniques, qui stimulent l'imagination (voyages, exploration, inventions).

Des auteurs comme James Fenimore Cooper, Walter Scott ou Mayne Reid contribuent alors à poser les bases du genre moderne.

L'aventure connaît son apogée avec les grandes figures du roman populaire. Jules Verne, avec les *Voyages extraordinaires*, renouvelle profondément le genre en associant découverte géographique, science et anticipation. Ses récits, tels que *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*

---

<sup>1</sup> Jean-Yves, TADIE, *Le roman d'aventure*. Presses Universitaires de France, 1989, p. 12.

ou *Vingt mille lieues sous les mers*, exaltent la curiosité humaine et la conquête du monde.

Dans la même période, Robert Louis Stevenson (*L'Île au trésor*), Jack London (*Croc-Blanc*, *L'Appel de la forêt*), Joseph Conrad (*Au cœur des ténèbres*) et H. Rider Haggard (*Les Mines du roi Salomon*) imposent des modèles narratifs centrés sur l'exploration, le mystère et le dépassement de soi. La figure de l'explorateur, du marin, du pionnier ou de l'aventurier solitaire devient un archétype littéraire.

La publication en feuilletons dans les journaux, propre à l'époque, favorise l'essor du genre en le rendant accessible à toutes les classes sociales. Par sa dimension captivante et rythmée, le roman d'aventure s'inscrit pleinement dans la paralittérature, dont il devient l'un des emblèmes.

Le roman d'aventure se reconnaît à plusieurs traits fondamentaux :

- **La primauté de l'action** : les événements s'enchaînent rapidement, créant un rythme soutenu qui maintient le suspense et l'intérêt du lecteur.
- **La quête ou le voyage** : l'intrigue repose sur une mission, la recherche d'un trésor, la survie dans un environnement hostile ou la traversée d'espaces inconnus.
- **L'exotisme des lieux** : jungles, îles désertes, contrées coloniales, mers lointaines ; le décor joue un rôle essentiel dans l'atmosphère du récit.
- **Le héros courageux, souvent en formation** : il doit faire preuve d'audace, d'ingéniosité et parfois de moralité pour surmonter les obstacles. « *Le héros de l'aventure appartient à un monde d'action pure, où les obstacles sont autant de symboles de sa destinée.* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Northrop, FRYE, *The educated imagination*, Indiana University Press, p, 33.

- **Le manichéisme** : les personnages sont souvent clairement différenciés entre le bien et le mal, ce qui favorise la lisibilité morale du récit.
- **Le plaisir de l'évasion** : le roman d'aventure offre au lecteur une expérience immersive où la découverte et le danger se combinent.

Ces caractéristiques expliquent pourquoi ce genre reste associé à une littérature de divertissement plutôt qu'à la littérature canonique, bien qu'il soit porteur de thèmes profonds. Un exemple emblématique du roman d'aventure est *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, qui illustre parfaitement les caractéristiques majeures de ce genre. Le récit repose d'abord sur l'exploration d'un espace inconnu : les naufragés, projetés sur une île déserte, doivent en percer les secrets pour assurer leur survie. Le texte se structure ainsi autour d'une succession de péripéties, de dangers et d'imprévus (tempêtes, attaques, phénomènes inexplicables) qui entretiennent un rythme soutenu propre à l'aventure. Par ailleurs, l'ingéniosité et la débrouillardise des personnages mettent en valeur la capacité humaine à affronter l'adversité, dimension essentielle du roman d'aventure où se mêlent action, suspense et découverte. Enfin, la dynamique collective du groupe de héros souligne la valeur de la coopération, conférant au récit une portée à la fois narrative et morale.

Au XX<sup>e</sup> siècle, le roman d'aventure évolue considérablement pour s'adapter aux nouveaux imaginaires et aux enjeux culturels. Les récits ne se limitent plus aux expéditions coloniales ou aux paysages exotiques : ils explorent désormais les jungles urbaines, l'espace intersidéral, les profondeurs de l'océan ou les environnements futuristes. Le cinéma, la bande dessinée et plus tard les jeux vidéo reprennent ses codes en témoignant de la vitalité du genre.

Dans les années 1960 et 1970, l'aventure se croise avec la science-fiction, le roman d'espionnage ou la fantasy. Des univers comme ceux de J.R.R. Tolkien, Frank Herbert, ou plus récemment J.K. Rowling, conservent la structure de l'aventure tout en la déplaçant dans des mondes imaginaires.

Aujourd'hui, le roman d'aventure intègre des thématiques contemporaines : écologie, exploration scientifique, survie, identité culturelle. Il s'adresse aussi bien aux adultes qu'aux jeunes lecteurs, pour qui il demeure une porte d'entrée privilégiée dans l'univers de la littérature.

Bien qu'il soit classé dans la paralittérature en raison de son orientation populaire et de sa dimension spectaculaire, le roman d'aventure a profondément marqué l'histoire culturelle. Il façonne l'imaginaire collectif, transmet des valeurs telles que le courage, la persévérance et la curiosité scientifique, et inspire sans cesse de nouvelles formes artistiques.

Son placement dans la paralittérature ne doit pas masquer son importance : loin d'être secondaire, il occupe une position charnière entre la littérature savante et la culture populaire. Le roman d'aventure témoigne de la capacité du récit à émerveiller, à instruire et à interroger la place de l'homme face à l'inconnu.

### **Application :**

- *J'ai tous mes membres intacts ?*

- *Certainement.*

- *Et ma tête ?*

- *Ta tête, sauf quelques contusions, est parfaitement à sa place sur tes épaules.*

- *Eh bien, j'ai peur que mon cerveau ne soit dérangé.*

- *Dérangé ?*

- *Oui. Nous ne sommes pas revenus à la surface du globe ?*

- *Non, certes !*

- *Alors il faut que je sois fou, car j'aperçois la lumière du jour, j'entends le bruit du vent qui souffle et de la mer qui se brise !*

- *Ah ! n'est-ce que cela ?*

- *M'expliquerez-vous ?...*

- *Je ne t'expliquerai rien, car c'est inexplicable ; mais tu verras et tu comprendras que la science géologique n'a pas encore dit son dernier mot.*

**Jules Verne, Voyage au centre de la terre, 1864**

- Expliquez, en quoi cette scène illustre l'esprit du roman d'aventure (exploit, danger, surprise).

- Comment la possibilité d'un phénomène naturel inconnu (au cœur du globe) renforce-t-elle le suspense ?

- Démontrez que le professeur adopte une attitude typique du savant aventurier.

### **Corrigé type :**

1- Cette scène représente parfaitement l'esprit du roman d'aventure : les personnages viennent de vivre un exploit en survivant à une situation dangereuse dont Axel ne comprend pas encore la nature. Le danger est suggéré par son état de confusion et par la possibilité qu'ils se trouvent toujours au cœur de la Terre, un lieu hostile et inconnu. Enfin, la surprise domine la scène : Axel croit percevoir la lumière du jour, le vent et la mer, des phénomènes totalement inattendus dans un monde souterrain. Cette rupture entre ce qu'il sait et ce qu'il perçoit crée l'émerveillement typique de l'aventure.

2- La perception de phénomènes naturels impossibles (lumière du jour, vent, bruit de la mer) dans un espace souterrain crée un mystère scientifique. Ni Axel ni le lecteur ne comprennent comment ces éléments peuvent exister au

centre de la Terre. Cette incohérence apparente suscite des questions et nourrit le suspense : quelles forces ou quels phénomènes inconnus sont à l'œuvre ? Que vont-ils découvrir ? L'idée qu'il existe un monde souterrain doté de sa propre atmosphère ouvre un champ d'exploration fascinant, où tout peut arriver.

3- Le professeur Lidenbrock incarne le savant aventurier par sa confiance inébranlable, son sang-froid et son enthousiasme pour l'inconnu. Face à la peur d'Axel, il reste calme, évite toute panique et conserve une attitude rationnelle. Il reconnaît lui-même que le phénomène est « inexplicable », mais loin d'être déstabilisé, il y voit une occasion d'apprendre : « la science géologique n'a pas encore dit son dernier mot ». Cette curiosité scientifique, associée au courage d'explorer l'imprévisible, est l'une des caractéristiques essentielles du savant aventurier propre aux romans de Verne.

### **III.2. Les genres spéculatifs**

Les genres spéculatifs constituent un domaine fondamental de la paralittérature, car ils reposent sur l'exploration systématique de mondes possibles et sur une remise en question des limites imposées par le réel. Leur principe central réside dans la création d'univers où les lois physiques, historiques ou sociales peuvent être modifiées, étendues ou réinventées. Cette liberté d'invention leur permet de proposer des scénarios qui interrogent les fondements mêmes de l'expérience humaine : la nature de la connaissance, les formes de pouvoir, les transformations du vivant ou encore les rapports entre l'individu et la collectivité. En cela, les genres spéculatifs se présentent comme des espaces d'expérimentation narrative, dans lesquels la fiction devient un outil pour repenser les structures du monde, sonder les futurs possibles ou revisiter les grands mythes de l'humanité.

Sur le plan esthétique, ces genres se distinguent par l'importance qu'ils accordent à la construction d'univers cohérents, souvent régis par leurs propres systèmes de lois, de valeurs ou de symboles. Cette dimension architecturale exige une élaboration minutieuse qui dépasse la simple intrigue et engage tout un horizon culturel, social ou philosophique. Dans ces récits, l'imaginaire n'est pas un simple décor : il fonctionne comme une matrice conceptuelle qui donne forme à des problématiques profondes, telles que les dérives de la rationalité, la fragilité des institutions humaines, les mutations identitaires ou les tensions entre liberté et déterminisme. La spéculation devient ainsi un moyen de produire une réflexion indirecte sur le réel, en le déplaçant, en le transformant ou en le confrontant à ses propres contradictions.

Bien que traditionnellement rattachés à la paralittérature en raison de leur orientation vers l'aventure, le merveilleux ou l'anticipation, les genres spéculatifs ont progressivement acquis une légitimité croissante. Leur capacité à articuler imagination et pensée critique a contribué à faire reconnaître leur valeur esthétique et intellectuelle. Ils offrent en effet un mode de représentation particulièrement adapté aux préoccupations contemporaines, marquées par l'incertitude, la complexité et les bouleversements technologiques ou sociaux. En donnant forme à des réalités alternatives, ils permettent de questionner les normes établies, de déconstruire les évidences, et d'envisager d'autres modèles d'existence. Ainsi, les genres spéculatifs ne se limitent pas à une fonction divertissante : ils participent à une véritable réflexion sur le monde et sur les possibles qui l'entourent, confirmant leur place essentielle dans la dynamique actuelle de la création littéraire.

Sur le plan théorique, les genres spéculatifs s'inscrivent dans une logique fictionnelle qui dépasse la simple narration d'événements extraordinaires pour interroger les

fondements épistémologiques du réel. Ils reposent sur ce que la critique désigne souvent comme une « hypothèse narrative » : un déplacement initial (qu'il soit d'ordre temporel, spatial, logique ou ontologique) qui sert de point de départ à l'exploration de configurations alternatives du monde. Cette hypothèse crée un écart constitutif entre la réalité empirique et la réalité fictionnelle, écart qui devient l'espace de la spéculation littéraire. Ainsi, la fiction spéculative se distingue par sa capacité à construire des modèles conceptuels, à tester des paradigmes et à mettre en scène des systèmes de pensée concurrents. Elle fonctionne comme une forme de modélisation imaginaire, dans laquelle le récit devient le lieu d'expérimentation de possibilités théoriques impossibles à vérifier dans le réel.

D'un point de vue narratologique, ces genres se caractérisent également par une reconfiguration des relations entre le monde diégétique et les attentes du lecteur. La cohérence interne du monde inventé (souvent appelée *worldbuilding* dans les études contemporaines) constitue un élément déterminant : elle garantit que le lecteur puisse accepter le postulat spéculatif et suivre son développement logique. Ce type de fiction mobilise ainsi un contrat de lecture particulier, fondé sur l'adhésion provisoire à un univers consécutif dont la validité repose moins sur la vraisemblance que sur la rigueur structurelle. Par ailleurs, les genres spéculatifs permettent de repenser la fonction même de la fiction : loin de se limiter à la mimesis du réel, ils revendiquent une fonction heuristique, dans laquelle l'imaginaire sert à questionner la stabilité du savoir, les mécanismes sociaux ou les représentations idéologiques. La paralittérature spéculative apparaît dès lors comme un champ théorique riche, où la fiction devient à la fois un laboratoire de pensée et un dispositif critique capable de renouveler la compréhension des phénomènes humains et culturels.

### **III.2.1. Roman fantastique**

Il serait sans doute raisonnable de penser que le domaine de la littérature fantastique regorge de questions non résolues et de zones de controverse auxquelles aucune réponse simple ou définitive ne peut être apportée. En dépit de l'abondance des travaux critiques et du fait que les aspects théoriques du genre retiennent depuis longtemps l'attention des auteurs, des chercheurs et des universitaires, le fantastique demeure un champ profondément problématique. Son instabilité générique, ses frontières mouvantes et les multiples traditions qui le nourrissent en font un domaine difficile à saisir selon les catégories analytiques habituelles.

On pourrait, certes, dire la même chose de la littérature massivement populaire, dont les multiples sous-genres et les pratiques de lecture échappent souvent à la classification normative. Toutefois, dans le cas particulier de la littérature fantastique (qu'il s'agisse de science-fiction, de fantasy ou d'autres formes limitrophes) apparaît une difficulté supplémentaire : celle d'établir une relation claire entre ces sous-ensembles et la notion même de « genre » littéraire. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de définir les contours internes du fantastique, mais de fournir une justification théorique permettant d'expliquer son existence au sein du système plus large des genres.

Cette problématique renvoie à une question fondamentale : comment intégrer un corpus fondé sur l'irrationnel, le surnaturel ou le spéculatif dans une théorie des genres traditionnellement construite autour de critères mimétiques, historiques ou formels ? Le fantastique semble constamment défier les cadres classificatoires, soit parce qu'il s'inscrit dans un rapport de tension avec le réel (dans le cas du fantastique au sens strict), soit parce qu'il s'en émancipe radicalement (comme dans la fantasy), soit encore parce qu'il en projette des extrapolations rationnelles

(comme dans la science-fiction). Dans chacun de ces cas, le genre remet en question les principes convenus de représentation, d'énonciation et de vraisemblance.

Ainsi, la question n'est pas seulement taxinomique : elle engage une réflexion plus profonde sur les fonctions, les usages et la légitimité du fantastique au sein du champ littéraire. Justifier son existence revient à interroger ce qu'il apporte à la littérature dans son ensemble : une exploration des limites du pensable, une mise à l'épreuve des catégories rationnelles, une reconfiguration de l'imaginaire collectif. En ce sens, réfléchir au statut générique du fantastique revient à préciser la place de la littérature elle-même dans son rapport au réel, au mythe, à la fiction et à la connaissance.

La meilleure définition de ce genre à la fois riche, protéiforme et divergent repose peut-être sur son impact psychologique. Comme l'affirme pertinemment la critique : « À son meilleur, la littérature fantastique nous conduit à des aperçus psychologiques ; à tout le moins, à l'aventure insensée »<sup>1</sup>. En effet, ces « perspicacités psychologiques » semblent constituer une transposition moderne de ce qu'Aristote appelait les « vérités générales », ces vérités humaines universelles que la fiction, mieux que l'histoire, parvient à révéler.

Les situations difficiles, limites ou extraordinaires auxquelles les personnages de la littérature fantastique se trouvent confrontés fonctionnent ainsi comme un véritable laboratoire expérimental où la psychologie humaine est mise à l'épreuve. La confrontation avec l'inconnu, l'altérité radicale, le merveilleux ou le spéculatif force les protagonistes (et, à travers eux, les lecteurs) à sonder les ressorts les plus profonds de la peur, du désir, du courage,

---

<sup>1</sup> Jean-Luc, STEINMETZ, *La littérature fantastique*, Paris, Coll. Que sais-je ?, Edition : PUF, 1990, p, 104.

de la croyance ou du doute. Le fantastique devient alors un espace privilégié pour observer la manière dont l'être humain réagit à ce qui excède la rationalité ordinaire.

Pourtant, malgré cette dimension psychologique subtile et souvent révélatrice, les amateurs de littérature fantastique continuent d'être perçus, dans une vision réductrice, comme de simples amateurs « d'aventures ». Cette perception entretient l'idée que le genre se réduirait à une succession d'événements spectaculaires ou d'évasions imaginaires, occultant la profondeur introspective et les enjeux anthropologiques qu'il met en scène. Ce décalage entre la richesse interne du genre et sa réception sociale contribue à brouiller davantage son statut, à la fois populaire et philosophiquement fertile.

Un genre aussi prodigieux et durable que le fantastique a fini par remettre en question l'étiquette réductrice de « paralittérature » qui lui a longtemps été attribuée. En effet, si l'on observe son évolution historique, on constate que le fantastique a été cultivé par de très grands écrivains appartenant à des époques et à des traditions littéraires différentes : Cazotte au XVIII<sup>e</sup> siècle, Nodier, Gautier ou Mérimée au XIX<sup>e</sup>, Maupassant à la charnière du réalisme et du symbolisme, Edgar Allan Poe dans l'espace américain, puis, plus tard, Kafka au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce simple constat suffit à montrer que le fantastique n'a jamais été cantonné à une production marginale ou populaire ; il irrigue au contraire le cœur même de la littérature dite « légitime ».

Dès le romantisme, le fantastique commence à se constituer comme un genre autonome, profitant d'un climat intellectuel favorable à l'exploration de l'irrationnel, du rêve, des angoisses existentielles et des zones d'ombre de la psyché. Le romantisme, en valorisant l'imaginaire, le mystère et la subjectivité, offre un terrain fertile où le surnaturel peut se déployer sans être réduit au simple

divertissement. C'est dans ce contexte que le fantastique se stabilise, développe ses codes — l'hésitation entre explication rationnelle et surnaturelle, la mise en crise du réel, la perturbation des certitudes perceptives — et gagne une véritable légitimité esthétique.

L'évolution du genre culmine avec l'œuvre de Franz Kafka, dont *La Métamorphose* (1915) représente souvent la forme la plus aboutie du fantastique moderne. En transformant une situation absurde — un homme se réveillant dans le corps d'un insecte — en une exploration profonde de l'aliénation, de la culpabilité et de la condition humaine, Kafka fait du fantastique un instrument d'analyse existentielle et philosophique. Avec lui, le fantastique dépasse définitivement le cadre du récit d'épouvante ou du merveilleux inquiétant pour devenir un langage littéraire majeur, capable d'interroger la réalité la plus quotidienne.

Dans une œuvre fantastique, le surnaturel fait irruption au sein d'une réalité ordinaire et familière. Des événements inexplicables surgissent, et le lecteur se trouve placé dans une position où il lui devient difficile de déterminer si les faits relèvent du monde réel ou d'une dimension surnaturelle. Cette incertitude provoque chez lui doute, hésitation et inquiétude : les trois sensations fondamentales que, selon Tzvetan Todorov, tout lecteur du fantastique doit éprouver. Ce théoricien, qui a consacré une part essentielle de ses travaux à établir les principes du genre, propose dans *Introduction à la littérature fantastique* (1970) une définition devenue classique : « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel (...) “je vins presque à croire”, voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique ; c'est

*l'hésitation qui lui donne vie.* »<sup>1</sup> Ainsi, l'essence du fantastique réside moins dans le surnaturel lui-même que dans l'instabilité perceptive qu'il instaure et dans l'expérience intérieure de vacillation qu'il impose au lecteur.

Nous pouvons citer l'exemple du *Horla* où Maupassant déploie pleinement les caractéristiques du fantastique en montrant l'irruption progressive de l'inexplicable dans la vie ordinaire d'un homme rationnel. Le récit repose d'abord sur l'hésitation fondamentale entre une explication logique (la maladie mentale et l'hallucination) et une interprétation surnaturelle, incarnée par la présence invisible du Horla. Cette entité demeure toujours insaisissable : elle se manifeste par des phénomènes étranges, comme des objets déplacés, de l'eau bue mystérieusement ou une sensation d'oppression, sans jamais se montrer clairement. La forme du journal intime accentue la montée graduelle de l'angoisse, car elle permet au lecteur de suivre pas à pas la dégradation de la perception du narrateur, qui en vient à douter de ses propres sens. Tout cela se déroule dans un cadre parfaitement réaliste (la maison, la chambre, les gestes du quotidien) ce qui rend le surgissement du surnaturel d'autant plus troublant. Ainsi, *Le Horla* illustre de manière exemplaire l'essence du fantastique : une zone d'incertitude où ni le personnage ni le lecteur ne peuvent trancher entre folie et présence surnaturelle.

Todorov souligne que le fantastique ne peut exister que par les sensations qu'il suscite chez le lecteur : l'hésitation, le doute et l'angoisse. Pour que ces émotions puissent naître, le récit doit d'abord s'ancrer solidement dans un cadre réaliste, avec des personnages inscrits dans une vie quotidienne familière. C'est précisément cette normalité

---

<sup>1</sup> Tzvetan, TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Coll. Poétique, Edition du Seuil, 1970, p. 35.

initiale qui donne toute sa force au surgissement inattendu de l'élément fantastique. Le protagoniste, immergé dans une existence ordinaire, se retrouve soudain confronté à des événements étranges et incompréhensibles. L'irruption de l'irrationnel peut prendre diverses formes : des objets qui semblent s'animer, des phénomènes impossibles à expliquer scientifiquement, la présence de fantômes ou encore le motif du pacte avec le Diable. La représentation du surnaturel passe souvent par des manifestations visuelles et sonores indistinctes (formes floues, lueurs indéfinies, silhouettes vagues...) ou par des bruits perturbateurs comme des craquements ou des sifflements, auxquels s'ajoute parfois la sensation troublante d'être observé.

Todorov ajoute :

*Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Ibid. p, 35.

En somme, le fantastique tire toute sa puissance de la tension qu'il installe entre une réalité reconnue et l'apparition d'un phénomène qui la déstabilise. L'hésitation, le doute et l'angoisse (que Todorov considère comme le cœur du genre) ne naissent que de cette confrontation entre le quotidien et l'incompréhensible. Ainsi, le fantastique transforme l'ordinaire en un espace d'incertitude, où chaque détail peut devenir source de trouble, et où le lecteur, comme le personnage, demeure suspendu entre foi et incrédulité.

### **Application :**

*Dans cette salle s'élevait, contre le mur de l'ouest, une gigantesque horloge d'ébène. Son pendule se balançait avec un tic-tac sourd, lourd, monotone ; et quand l'aiguille des minutes avait fait le circuit du cadran et que l'heure allait sonner, il s'élevait des poumons d'airain de la machine un son d'une note si particulière et d'une énergie telle, que, d'heure en heure, les musiciens de l'orchestre étaient contraints d'interrompre un instant leurs accords ; les valseurs alors cessaient forcément leurs évolutions ; un trouble momentané courait dans toute la joyeuse compagnie ; et les plus fous devenaient pâles.*

*Mais, quand l'écho s'était tout à fait évanoui, une légère hilarité circulait par toute l'assemblée ; les musiciens s'entre-regardaient et souriaient de leurs nerfs, et se juraient tout bas, les uns aux autres, que la prochaine sonnerie ne produirait pas en eux la même émotion ; et puis, après la fuite des soixante minutes, arrivait une nouvelle sonnerie de la fatale horloge et c'était le même trouble, le même frisson, les mêmes rêveries.*

**Edgar Allan Poe, *Le masque de la mort rouge*, 1842**

- Relevez deux expressions ou mots qui contribuent à créer une atmosphère inquiétante.
- Dans ce passage, quelle hésitation peut ressentir le lecteur entre explication rationnelle et événement étrange ?
- Comment les réactions des personnages renforcent-elles le sentiment de malaise propre au fantastique ?

**Corrigé type :**

1- Plusieurs expressions installent une ambiance inquiétante :

« tic-tac sourd, lourd, monotone », qui évoque un rythme oppressant.

« un son d'une note si particulière et d'une énergie telle », suggérant une sonnerie anormale, presque menaçante.

On peut aussi citer : « les plus fous devenaient pâles », « la fatale horloge », etc.

2- Le lecteur hésite entre une explication rationnelle (simple peur collective due à un bruit violent et inhabituel, ou effet psychologique d'une horloge imposante) et une explication étrange : la sonnerie semble exercer une influence presque surnaturelle sur la foule, capable d'arrêter la musique, de troubler tous les convives et de provoquer des réactions physiques (pâleur, frisson). Cette puissance excessive de l'horloge dépasse ce qu'un objet normal devrait produire, d'où l'ambiguïté fantastique.

3- Les personnages réagissent tous de manière excessive et involontaire :

- Les musiciens interrompent leurs accords,
- Les danseurs s'arrêtent brusquement,
- Un « trouble momentané » envahit toute la salle,
- « Les plus fous devenaient pâles ».

Ces réactions collectives et disproportionnées donnent l'impression que la sonnerie exerce un pouvoir mystérieux sur eux. Leur nervosité, leur rire forcé et leurs promesses de « ne plus se laisser impressionner » montrent qu'ils essaient de masquer une peur profonde qu'ils ne comprennent pas.

Cela crée un climat d'angoisse, typique du fantastique, où l'humain se sent dominé par une force incompréhensible.

### **III.2.2. Science-fiction**

La science-fiction est un genre majeur de la littérature de l'imaginaire, caractérisé par un contenu à la fois inventif, spéculatif et étroitement lié aux avancées scientifiques. Si elle repose sur l'imagination, celle-ci n'est jamais totalement libre : elle s'articule autour de principes, de hypothèses ou de découvertes scientifiques qui servent de fondement à la création des mondes, des technologies ou des phénomènes qu'elle met en scène. La science-fiction prend appui sur des faits établis (lois physiques, innovations technologiques, connaissances astronomiques) ou sur des extrapolations plausibles de ces savoirs, afin de construire des univers cohérents. Ce recours à la science oriente la conception des personnages, conditionnés par leur environnement technologique, des thèmes (voyage spatial, intelligence artificielle, mutations), et des intrigues, souvent centrées sur les conséquences sociales, éthiques ou politiques du progrès. « *La science-fiction peut être définie comme la branche de la littérature qui traite des réponses humaines aux changements scientifiques.* »<sup>1</sup>

C'est précisément cet ancrage rationnel qui distingue la science-fiction des autres genres de l'imaginaire, la science-fiction cherche à maintenir un lien de vraisemblance avec la

---

<sup>1</sup> Roger, BOZETTO, *La science-fiction*, Edition Arman Colin, Paris, 2007, p, 08-09.

réalité scientifique, même lorsqu'elle la projette dans un futur lointain ou dans des mondes alternatifs. Ainsi, la science-fiction apparaît comme un lieu d'exploration intellectuelle où s'entrelacent imagination créatrice et réflexion sur les possibilités de la science et de la technologie. Ainsi, bien que les éléments constitutifs des récits de science-fiction relèvent de l'imaginaire, ils demeurent, le plus souvent, compatibles avec les connaissances scientifiques ou, à tout le moins, plausibles du point de vue rationnel.

Si l'on peut repérer des formes anciennes de science-fiction dès le Moyen Âge, le genre n'acquiert toutefois une véritable présence littéraire qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa popularité croissante auprès des écrivains comme du public s'explique largement par l'essor spectaculaire des sciences et des technologies au cours des cent cinquante dernières années : découverte et maîtrise de l'électricité, débuts de l'exploration spatiale, progrès médicaux décisifs, industrialisation massive, entre autres avancées. De ce fait, à mesure que la science et la technologie se développent, la science-fiction se transforme et se renouvelle, accompagnant et réfléchissant les mutations du monde contemporain.

La science-fiction consiste avant tout à imaginer les potentialités d'inventions ou de découvertes que la science n'a pas encore réalisées, mais qu'elle pourrait rendre possibles, voire probables, avec le progrès. Elle s'attache ainsi à projeter l'évolution scientifique dans un futur plus ou moins lointain et à envisager ses répercussions sur l'existence humaine. Ce genre explore, de manière rigoureuse et spéculative, la façon dont ces avancées peuvent transformer la vie des individus, modifier les structures sociales ou bouleverser certains aspects fondamentaux de notre civilisation.

L'inventeur par excellence de ce genre romanesque demeure Jules Verne (1828-1905), figure incontestable qui en a posé les bases et en reste, encore aujourd'hui, le maître inégalé. Toutefois, même si ses récits suscitent une adhésion enthousiaste, il apparaît clairement que son œuvre ne relève pas, à proprement parler, de l'anticipation. Ses projections vers l'avenir restent en effet limitées au domaine technique : Verne imagine avant tout des machines étonnantes et des dispositifs scientifiques audacieux, qu'il insère dans le cadre du monde du XIX<sup>e</sup> siècle, son propre horizon culturel et social. Loin de représenter un futur transformé, il prolonge plutôt les possibles de son époque. C'est précisément là que se distingue l'anticipation, un sous-genre spécifique de la science-fiction, souvent confondu à tort avec cette dernière : elle vise à représenter l'évolution globale d'une société future, et non simplement l'invention d'outils ou de techniques nouvelles.

Son œuvre *De la Terre à la Lune* (1865) en est le parfait exemple, ce roman démontre clairement que Jules Verne imagine surtout des avancées techniques sans bouleverser le cadre social de son époque. Le projet d'envoyer un obus habité vers la Lune repose sur une invention spectaculaire et audacieuse, mais l'univers du récit reste celui du XIX<sup>e</sup> siècle : mêmes institutions, mêmes mentalités, mêmes rapports sociaux. Verne ne décrit pas un futur transformé ; il transpose simplement une invention extraordinaire dans son présent. Ce roman confirme donc que son œuvre relève davantage de la spéculation scientifique que de la véritable anticipation.

Autrefois, le terme *anticipation* désignait l'ensemble des récits que nous appelons aujourd'hui *science-fiction*, cette dernière appellation n'étant apparue qu'en 1929. De nos jours, bien que le mot soit devenu plus rare et employé comme une catégorie générale, le roman d'anticipation constitue un sous-genre à part entière de la science-fiction,

avec laquelle on le confond encore trop souvent. Il projette le lecteur dans un avenir fictif, imaginé par l'écrivain en fonction de ses aspirations, de ses inquiétudes ou de ses rêves.

La spécificité du roman d'anticipation réside dans la crédibilité de ce futur : malgré l'irréalité du monde décrit, l'objectif demeure de maintenir le récit dans une forme de vraisemblance, afin d'y entraîner le lecteur presque malgré lui. Pour atteindre cet effet, l'auteur mêle à ses inventions des éléments empruntés au réel (détails du quotidien, références à des faits véridiques) à l'image de ce que l'on observe déjà chez Jules Verne dans l'exemple évoqué plus haut.

Ainsi, la différence essentielle entre le roman d'anticipation et la science-fiction réside dans leur mode de représentation et leur rapport au réel. L'anticipation demeure un champ résolument romanesque, conçu avant tout pour la lecture, puisqu'elle propose un futur plausible, étroitement lié à notre monde et ancré dans une certaine vraisemblance. À l'inverse, la science-fiction, par l'ampleur de son imaginaire et l'exagération volontaire de ses univers, offre un terrain particulièrement fécond pour la création cinématographique, qui trouve dans ses mondes spectaculaires et ses effets visuels un matériau privilégié pour l'adaptation.

### **III.2.3. Utopie et dystopie**

Parmi les formes majeures de la littérature spéculative, deux courants occupent une place essentielle lorsqu'il s'agit de représenter l'avenir des sociétés humaines : l'utopie et la dystopie. Tous deux naissent d'un même geste intellectuel, celui d'explorer ce que pourrait devenir le monde en prolongeant soit nos aspirations les plus élevées, soit nos inquiétudes les plus profondes. Ces deux imaginaires, souvent opposés mais intimement liés, offrent aux écrivains

un espace privilégié pour interroger l'organisation sociale, les systèmes politiques et les valeurs qui fondent une communauté humaine. Leur évolution à travers l'histoire littéraire témoigne de la manière dont chaque époque conçoit ses espoirs et ses craintes, et révèle combien les visions du futur demeurent étroitement dépendantes du présent qui les voit naître.

Les deux relèvent des sous-genres de la science-fiction, bien que chacun occupe une position diamétralement opposée à l'autre. Toutefois, la dystopie exerce généralement une influence plus marquante sur les représentations littéraires, dans la mesure où elle cristallise les angoisses profondes et les craintes extrêmes de l'être humain. L'utopie, pour sa part, propose un univers idéalisé qui donne forme à des aspirations souvent irréalisables : un espace séduisant, agréable à contempler, mais qui demeure, en définitive, une vision illusoire, presque un mirage. « *L'utopie est le miroir de nos espérances, la dystopie celui de nos peurs.* »<sup>1</sup>

Une utopie décrit une société apparemment parfaite, exempte de défauts, où chacun vit dans la satisfaction et où les conflits semblent inexistantes. Le terme, popularisé par Thomas More en 1516 dans son ouvrage *Utopia*, renvoie à une construction fictive qui reflète les idéaux d'une époque et les aspirations humaines universelles. Étymologiquement, il s'agit d'un jeu de mots grec signifiant « pas de lieu », soulignant que les sociétés utopiques, par nature, ne peuvent exister dans la réalité ; elles sont le produit de l'imagination et de la réflexion sur ce que pourrait être un monde idéal.

Ces sociétés fictives reposent souvent sur des principes de coopération et d'équité : démocratie participative, répartition équilibrée du travail, absence d'exploitation et

---

<sup>1</sup> Darko, SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven : Yale University Press, 1979, p. 47.

satisfaction des besoins fondamentaux de chacun. Elles valorisent la solidarité et la vie communautaire, et tendent à minimiser les tensions sociales et les injustices. Dans de nombreux récits, les utopies sont dépeintes comme pacifiques et essentiellement agricoles, privilégiant l'harmonie avec la nature et le travail manuel, à l'image de certaines représentations du pays d'Oz ou d'autres mondes imaginaires où l'abondance et le bien-être sont garantis. « L'utopie n'est pas un lieu, mais une réflexion sur ce qui pourrait être, un miroir critique de nos sociétés et de leurs imperfections. »<sup>1</sup> Ainsi, l'utopie ne se limite pas à une simple projection de perfection sociale ; elle fonctionne aussi comme un miroir critique, permettant de réfléchir aux carences et aux injustices de nos sociétés réelles en suggérant, par contraste, ce que serait un ordre idéal.

Les œuvres relevant du genre utopique restent relativement peu nombreuses, en partie parce que leur caractère chimérique leur confère une dimension d'in vraisemblance. Ce « paradis » imaginé est souvent perçu par le lecteur comme une illusion, voire un mensonge, car il transpose dans un cadre fictif des idéaux difficilement réalisables dans le monde réel. Parmi les exemples marquants de romans utopiques, on peut citer *Candide* de Voltaire, traduit dans de nombreuses langues. Philosophe des Lumières, Voltaire y imagine une société optimiste et parfaitement harmonieuse, dans laquelle l'être humain pourrait atteindre le bonheur et la justice s'il en faisait le choix.

D'autres œuvres illustrent également cette tradition. Par exemple, *L'An 2440* de Louis-Sébastien Mercier (1771) dépeint un futur idéal où la société est organisée selon la raison et la justice, abolissant les inégalités et les abus. Plus tard, dans le XX<sup>e</sup> siècle, *Les Dépossédés* d'Ursula K. Le

---

<sup>1</sup> Daniel, BERTHET, *L'utopie*. Paris : L'Harmattan, p, 78.

Guin propose une société utopique fondée sur la coopération et la solidarité, où le collectivisme prime sur l'individualisme, tout en explorant les limites de ce modèle. Ces exemples démontrent que, bien que l'utopie puisse paraître irréaliste, elle sert avant tout de cadre critique et prospectif, permettant à l'écrivain de réfléchir aux potentialités et aux aspirations de l'humanité.

La dystopie se présente comme l'exact opposé de l'utopie, en exposant des sociétés marquées par l'injustice, l'oppression ou le contrôle excessif. Ces mondes imaginaires peuvent se révéler soit chaotiques et anarchiques, où règne le désordre et la violence, soit autoritaires, caractérisés par des régimes totalitaires et répressifs. Un thème récurrent dans la fiction dystopique est celui de la technologie dévoyée : elle dépasse ses fonctions initiales pour devenir une force potentiellement destructrice, à l'image des intelligences artificielles hostiles ou des systèmes de surveillance omniprésents.

Dans les sociétés autoritaires, le pouvoir s'exerce souvent par la manipulation de l'esprit, la restriction des libertés individuelles et l'instauration d'un régime antidémocratique, visant à maintenir la domination sur la population. La littérature et le cinéma dystopiques explorent également les scénarios post-apocalyptiques, où les structures sociales s'effondrent et où l'homme se retrouve livré à lui-même dans un environnement hostile. C'est le cas, par exemple, de la série cinématographique *Mad Max*, qui met en scène un monde chaotique où la survie individuelle prime face à l'anarchie ambiante.

D'autres exemples littéraires soulignent la variété de ce sous-genre : *1984* de George Orwell expose un régime totalitaire fondé sur la surveillance et la propagande, tandis que *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley décrit une société soi-disant parfaite, mais entièrement contrôlée par la technologie et la manipulation psychologique. Ces œuvres

montrent que la dystopie ne se limite pas à la projection de la peur, mais sert aussi de réflexion critique sur les excès possibles du pouvoir, de la science et de la société humaine.

La dystopie se caractérise par un environnement hostile et profondément déséquilibré. Même lorsque certains individus ou groupes semblent vivre dans le confort ou l'aisance, ce privilège repose presque toujours sur l'exploitation, la souffrance ou l'assujettissement d'une majorité. Un exemple emblématique est le roman *Hunger Games* de Suzanne Collins, où l'élite vit dans l'opulence tandis que le reste de la population est plongé dans la pauvreté, la peur et la violence.

Dans de nombreuses dystopies, ce que certains membres considèrent comme un « paradis » n'est en réalité qu'une vision biaisée ou partielle : les élites légitiment souvent l'oppression et la destruction des autres comme un moyen acceptable d'atteindre leurs objectifs. Cette dynamique fonctionne comme une parodie des dérives observables dans le monde réel, où le totalitarisme, le despotisme et les régimes dictatoriaux instaurent des hiérarchies rigides, justifiant l'injustice et l'exploitation au nom d'un ordre prétendument supérieur. Ainsi, la dystopie offre un miroir critique, amplifiant les inégalités et les abus du présent pour montrer les dangers potentiels d'un pouvoir absolu et d'une société profondément inégalitaire.

Les liens entre utopie et dystopie sont souvent subtils et étroitement imbriqués. Ainsi, *Le Meilleur des mondes* de Aldous Huxley, bien qu'il puisse être lu comme une utopie en raison de l'apparente harmonie et de la prospérité qui règnent dans sa société, est tout autant interprété comme une dystopie. Il s'agit en réalité d'une satire du totalitarisme et des excès du monde contemporain : les habitants semblent heureux, mais leur bonheur artificiel est assuré par la drogue et le conditionnement psychologique.

De cet exemple, on peut comprendre qu'une représentation de la perfection ne peut jamais être pleinement appréhendée sans que l'on mette en lumière les dysfonctionnements et les défauts qui la menacent. Ce contraste entre idéal et défectuosité constitue un principe fondamental : l'utopie et la dystopie se répondent et se définissent mutuellement, l'une mettant en valeur l'autre, comme deux faces d'une même réflexion sur la société humaine.

### **III.2.4. Fantasy**

La fantasy est un genre littéraire qui plonge le lecteur dans des mondes imaginaires où le surnaturel, le merveilleux et l'aventure structurent le récit. Elle se caractérise par la présence de créatures mythiques, de magie, de quêtes héroïques et de mondes inventés, mais aussi par un souci de cohérence interne qui rend ces univers crédibles malgré leur irréalité.

Dans l'histoire littéraire, la fantasy s'inscrit souvent dans ce que Gérard Genette a appelé la paralittérature. La paralittérature regroupe des textes qui, bien que littérairement construits, ne sont pas systématiquement considérés comme de la « grande littérature ». Ils se distinguent par leur fonction de divertissement, leur accessibilité à un large public et leur ancrage dans des genres populaires comme le fantastique, la science-fiction ou le roman policier. La fantasy, par son imaginaire foisonnant et son attrait immédiat pour le merveilleux, répond parfaitement à ces critères. Elle vise à captiver, à émerveiller et à transporter le lecteur, plutôt qu'à provoquer une réflexion philosophique ou esthétique approfondie, bien que certains auteurs contemporains mêlent avec succès ces deux dimensions.

En ce sens, la fantasy fait partie de la paralittérature non pas par manque de valeur littéraire, mais parce qu'elle

fonctionne à l'intersection du divertissement et de l'imaginaire, en offrant une expérience de lecture immersive et accessible. Elle se distingue par sa capacité à créer des univers codifiés, où le lecteur peut s'évader et explorer des mondes régis par des règles propres, tout en restant connecté à des enjeux humains universels.

La fantasy est un genre littéraire majeur de la littérature de l'imaginaire, fondé sur l'intégration d'éléments surnaturels, magiques ou extraordinaires qui ne relèvent pas des lois ordinaires du réel. Elle propose au lecteur une immersion dans des mondes où la magie, les forces occultes, les créatures mythiques et les héros investis d'une mission particulière structurent l'ensemble du récit. Contrairement à la science-fiction, qui repose sur des spéculations scientifiques, technologiques ou futuristes, la fantasy revendique une liberté totale vis-à-vis de la rationalité ; elle puise son essence dans l'émerveillement, le merveilleux et la puissance de l'imaginaire. « *La fantasy est une fiction qui présente à la fois un univers cohérent et un élément surnaturel qui ne peut être expliqué par la logique du monde réel.* »<sup>1</sup>

L'histoire du genre remonte bien avant son apparition littéraire moderne. Ses fondements se trouvent dans les récits fondateurs de l'humanité : mythes mésopotamiens comme l'épopée de Gilgamesh, mythologie grecque et romaine, récits nordiques, contes orientaux ou traditions celtiques. Ces histoires, transmises oralement pendant des siècles, mettaient en scène des dieux, des monstres, des héros et des forces surnaturelles qui façonnaient leur univers. Plus tard, au Moyen Âge, les romans de chevalerie et le cycle arthurien ont instauré les motifs de la quête, de

---

<sup>1</sup> Colin, MANLOVE, *Modern fantasy: Five studies*. Cambridge University Press, 1975, p, 89.

l'épreuve, de l'enchantement et du combat symbolique entre le bien et le mal, qui deviendront essentiels à la fantasy. Il faut toutefois attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour voir émerger des œuvres qui annoncent clairement le genre, notamment les contes littéraires, le renouveau médiévaliste et les premiers récits merveilleux modernes. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de J.R.R. Tolkien, en particulier *Le Seigneur des Anneaux*, marque une étape décisive en fixant les codes de la high fantasy : création de mondes complets avec leurs langues, peuples, géographies et histoires propres. Ce tournant transforme la fantasy en un véritable champ littéraire autonome.

La fantasy se caractérise par plusieurs éléments essentiels. D'abord, la présence de la magie, qui peut être diffuse, institutionnalisée ou mystérieuse, mais qui joue toujours un rôle décisif dans la dynamique narrative. Ensuite, la création d'univers imaginaires denses et cohérents ; souvent, ces mondes présentent une géographie élaborée, des systèmes politiques, des religions, des cultures et des races variées, ce qui contribue à leur vraisemblance interne. Ce genre repose également sur la structure de la quête, qu'elle soit individuelle ou collective : un héros (parfois ordinaire au départ) se voit confier une mission qui l'oblige à traverser des épreuves, à se transformer et à affronter des forces adverses. L'opposition entre le bien et le mal constitue d'ailleurs l'un des ressorts narratifs récurrents, même si de nombreuses œuvres contemporaines nuancent cette dichotomie pour introduire des zones d'ambiguïté morale. Par ailleurs, la fantasy se distingue par l'abondance de créatures surnaturelles : dragons, elfes, trolls, sorciers, démons ou animaux fabuleux, qui enrichissent l'univers et participent à la construction du merveilleux.

De nombreux exemples illustrent la richesse du genre. *Le Seigneur des Anneaux* de Tolkien demeure un modèle de création d'univers, avec son immense monde, la Terre du

Milieu, et ses multiples peuples et légendes. *Les Chroniques de Narnia* de C.S. Lewis offrent une fantasy plus allégorique, où la magie et la symbolique se conjuguent pour proposer une réflexion morale. *Harry Potter*, de J.K. Rowling, transpose la magie dans un cadre contemporain, en articulant monde réel et monde sorcier, ce qui illustre la variante de la fantasy urbaine ou coexistentielle. Plus récemment, *Le Trône de fer* de George R.R. Martin renouvelle le genre en mêlant réalisme politique, complexité psychologique et un recours mesuré mais puissant au surnaturel. Ces œuvres, parmi beaucoup d'autres, montrent que la fantasy peut être épique, intimiste, symbolique, philosophique ou politique, tout en conservant sa dimension essentielle : ouvrir une porte vers l'imaginaire.

Ainsi, la fantasy constitue bien plus qu'un simple divertissement ; elle permet d'explorer, à travers des mondes inventés, les grandes questions humaines : le pouvoir, la loyauté, le sacrifice, la destinée, la différence, ou encore le rapport entre l'individu et la communauté. Par son potentiel d'évasion et sa capacité à interroger l'expérience humaine sous un angle mythique ou symbolique, elle continue d'occuper une place centrale dans la littérature contemporaine et dans la culture populaire.

### **Application :**

*Vous pleurerez des larmes sans nombre et les Valar fortifieront Valinor pour vous enfermer au-dehors, afin que même l'écho de vos plaintes ne franchissent plus les montagnes. La colère des Valar s'étend à l'Est à l'Ouest sur la maison de Fëanor, et elle touchera tous ceux qui les suivront. Leur serment les entraînera, les trahira et ensuite leur fera perdre jusqu'aux trésors qu'ils avaient jurés de poursuivre. Tout ce qui commence finira bien mal et la fin viendra des trahisons entre frères et de la peur d'être trahi. Ils seront à jamais les dépossédés.*

*Vous avez répandu injustement le sang de vos frères, vous avez souillé la terre d'Aman. Pour le sang, vous verserez le sang et au-delà d'Aman vous marcherez sous l'ombre de la Mort. Car si Eru ne vous à pas destiné à mourir de maladie en ce monde, vous pourrez être tués et la mort s'abattra sur vous : par les armes, la souffrance et le malheur, et vos esprits errant devront alors se présenter devant Mandos. Et là, vous attendrez longtemps, vous regretterez vos corps perdus en implorant la miséricorde. Croyez-vous trouver la pitié, croyez-vous que ceux que vous avez tués intercèderont pour vous ? Et pour ceux qui n'atteindront pas le trône de Mandos et resteront sur les Terres du Milieu, le monde deviendra un fardeau qui les affaiblira, ils ne seront plus que les ombres d'un regret quand viendra la race plus jeune. Ainsi, les Valar ont parlé.*

**J.R.R. Tolkien, *Le Silmarillion*, 1977**

- Expliquez en quoi ce passage illustre l'univers imaginaire propre à la fantasy (créatures, lieux, pouvoirs surnaturels).
- Comment la présence d'entités divines ou surnaturelles (Valar, Mandos, Eru) renforce le fantastique et le merveilleux dans l'histoire ?
- Démontrez que le texte mêle aventure, tragédie et enjeux moraux universels, caractéristiques du genre fantasy.

### **Corrigé type :**

1- Ce passage montre un univers complètement imaginaire : il se déroule dans des lieux mythiques comme *Aman* ou *les Terres du Milieu*, qui n'existent pas dans le monde réel. Les actions et les conséquences sont déterminées par des pouvoirs surnaturels et des entités divines. Les *Valar*, qui exercent la justice et la punition, ainsi que les esprits des personnages devant *Mandos*, appartiennent à un ordre

surnaturel et mythologique, caractéristique de la fantasy. Le texte transporte le lecteur dans un monde structuré par ses propres règles et créatures imaginaires, typique du genre.

2- La présence de ces entités divines crée un sentiment de grandeur et de puissance supérieure. Les *Valar* contrôlent le destin des personnages et leur imposent des malédictions, *Mandos* juge les esprits après la mort, et *Eru* incarne le créateur ultime. Ces personnages surnaturels imposent des règles qui dépassent la compréhension humaine, renforçant le merveilleux et l'extraordinaire. L'histoire ne se limite pas aux actions humaines : elle se joue dans un cadre où les lois du monde réel n'ont pas cours, ce qui accentue l'effet fantastique et l'immersion dans l'univers de la fantasy.

3- Le texte illustre l'aventure par la trajectoire des personnages et leurs serments, qui les entraînent dans un destin périlleux. Il contient une dimension tragique, avec la mort, la malédiction et la perte des trésors, ainsi que les conséquences irréversibles des actions passées. Enfin, il pose des enjeux moraux universels : culpabilité, trahison entre frères, responsabilité et recherche de justice. Cette combinaison de danger, de drame et de réflexion morale est typique du genre fantasy, qui mêle des récits captivants à des thèmes universels et intemporels.

### **III.2.5. Merveilleux**

Le merveilleux (du bas latin *mirabilia*, signifiant « choses étonnantes » ou « dignes d'admiration ») désigne l'ensemble de ce qui relève du surnaturel, de la magie et de la féerie. Il se caractérise par l'acceptation immédiate d'éléments extraordinaires au sein du monde représenté, sans que ceux-ci ne suscitent de remise en question de la part des personnages ou du lecteur. Le surnaturel y est perçu comme naturel et pleinement intégré à l'ordre du récit.

Le merveilleux se présente à la fois comme un genre et comme un registre littéraire. En tant que genre, il est principalement illustré par le conte merveilleux, tel qu'il se développe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles avec des auteurs comme Charles Perrault ou Madame d'Aulnoy. Ces récits mettent en scène des univers où interviennent des êtres féeriques, des objets magiques, des métamorphoses et des épreuves initiatiques, souvent organisées autour d'une visée morale ou symbolique.

Cependant, le merveilleux dépasse largement les limites d'un cadre historique ou générique précis. En tant que registre littéraire, il traverse les époques et les formes narratives. Certains théoriciens en situent les origines occidentales dès l'épopée homérique, où l'intervention des dieux, les prodiges et les forces surnaturelles participent pleinement à la logique du récit. Cette permanence du merveilleux se prolonge dans des genres plus contemporains tels que la fantasy ou même la science-fiction, qui en réinvestissent certains motifs, thématiques et schémas narratifs, notamment la présence de mondes alternatifs, de pouvoirs extraordinaires ou de quêtes initiatiques.

Le merveilleux se définit moins par une période ou une forme fixe que par un mode de représentation du réel, fondé sur l'émerveillement et la transgression des lois naturelles. Il constitue un ressort narratif essentiel permettant d'exprimer symboliquement les aspirations, les peurs et les valeurs d'une société, tout en ouvrant le récit à l'imaginaire et à la dimension du possible.

Ce genre est une catégorie de la littérature de l'imaginaire qui se caractérise essentiellement par la présence d'éléments surnaturels, magiques ou extraordinaires dans un cadre généralement cohérent et accepté par les personnages. Contrairement au fantastique, où l'élément surnaturel est perçu comme une intrusion inquiétante dans le réel, le

merveilleux s'impose comme une réalité normale au sein de l'univers narratif. Les fées, dragons, génies, objets enchantés et royaumes imaginaires sont autant de figures typiques de ce genre.

L'histoire du merveilleux, remonte à l'Antiquité, avec des récits mythologiques comme ceux de la Grèce antique, où les dieux et créatures fantastiques interviennent directement dans la vie des hommes (exemple : les aventures d'Ulysse dans *L'Odyssée* d'Homère). Au Moyen Âge, le merveilleux s'exprime principalement dans les contes chevaleresques et les légendes arthuriennes, où des chevaliers affrontent dragons et sorcières pour défendre un royaume ou conquérir l'amour d'une dame (exemple : *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory).

Avec l'avènement de l'imprimerie et la Renaissance, le merveilleux se diversifie et se popularise dans les contes de fées, notamment grâce à des auteurs comme Charles Perrault (*Cendrillon, Le Petit Chaperon rouge*) et les frères Grimm (*Blanche-Neige, Hansel et Gretel*). Ces récits mêlent aventure, morale et magie, et introduisent des créatures et objets fantastiques intégrés au quotidien des personnages.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le merveilleux évolue vers la littérature de l'imaginaire moderne avec Hans Christian Andersen, qui complexifie les contes en y introduisant des dimensions psychologiques et symboliques (*La Petite Sirène, La Reine des Neiges*), et avec Lewis Carroll qui crée un merveilleux absurde et onirique dans *Alice au pays des merveilles*. Le XX<sup>e</sup> siècle voit l'émergence de la fantasy moderne, qui reprend les codes du merveilleux tout en construisant des mondes plus vastes et cohérents : J.R.R. Tolkien avec *Le Seigneur des Anneaux* invente un univers complet peuplé d'elfes, de hobbits et de magiciens, tandis que C.S. Lewis, dans *Le Monde de Narnia*, combine magie, aventure et dimension morale.

Le merveilleux se distingue par plusieurs caractéristiques clés : un cadre narratif distinct du réel, l'acceptation des lois surnaturelles par les personnages, la présence d'êtres ou d'objets extraordinaires, et souvent une quête initiatique ou morale. Ce genre continue d'évoluer aujourd'hui, notamment dans les romans jeunesse et les films d'animation, où l'imaginaire magique et féerique reste central.

De ce fait, le merveilleux illustre une littérature qui dépasse les contraintes du réel, permettant aux auteurs d'explorer la magie, la morale, l'aventure et la psychologie dans des univers où tout devient possible, tout en influençant profondément la fantasy et d'autres formes de fiction contemporaine.

Le merveilleux est un genre large et riche, car il a donné naissance à plusieurs sous-genres, chacun explorant l'imaginaire et le surnaturel selon des perspectives différentes. Le conte de fées, ou conte merveilleux, est sans doute le plus ancien et le plus emblématique. Il met en scène des créatures fantastiques comme des fées, des ogres ou des animaux parlants, et suit souvent une quête initiatique ou une aventure morale. On y retrouve des exemples célèbres tels que *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault, et *la belle et la bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

Un autre sous-genre majeur est la fantasy, qui construit des univers entièrement inventés, souvent inspirés du Moyen Âge ou de la mythologie. Ces mondes sont peuplés de magiciens, d'elfes, de dragons et de héros légendaires, et suivent des intrigues épiques. Des œuvres comme *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R. Tolkien ou *Le Monde de Narnia* de C.S. Lewis en sont des exemples classiques. Le merveilleux scientifique, quant à lui, mêle la magie et la science. Ici, les phénomènes extraordinaires ou les inventions fantastiques restent plausibles et reposent sur une

logique scientifique. Jules Verne (*Vingt Mille Lieues sous les mers*) et H.G. Wells (*La Machine à explorer le temps*) illustrent parfaitement ce sous-genre.

Le merveilleux populaire se base sur les traditions orales et les légendes locales. Il transmet des récits mythiques ou folkloriques où apparaissent héros, sorcières, monstres ou phénomènes surnaturels, comme les légendes arthuriennes ou les contes de sorcières celtiques et nordiques. On distingue également le merveilleux poétique ou symbolique, où le surnaturel sert à exprimer des émotions, des idées abstraites ou des valeurs symboliques. Les contes d'Hans Christian Andersen, tels que *La Petite Sirène* ou *La Reine des Neiges*, en sont de parfaits exemples, mêlant poésie, onirisme et sens moral.

Enfin, le merveilleux moderne ou contemporain se caractérise par sa capacité à fusionner avec d'autres genres littéraires, comme l'aventure, la dystopie ou la science-fiction. Dans ces récits, la magie et le surnaturel se côtoient dans des mondes parallèles ou des réalités contemporaines, comme dans *Harry Potter* de J.K. Rowling ou *Le Livre des étoiles* d'Erik L'Homme.

### **III.2.6. Horreur**

L'horreur constitue un genre littéraire à part entière, étroitement lié au registre de la peur et visant avant tout à provoquer une réaction émotionnelle intense chez le lecteur. Elle se distingue par sa capacité à mettre en scène des situations extrêmes, dans lesquelles les repères rationnels, moraux ou psychologiques sont profondément bouleversés. Le récit d'horreur exploite ainsi les angoisses fondamentales de l'être humain (la mort, l'inconnu, la perte de contrôle, la transgression du corps et de l'identité) afin de créer un climat de tension permanente.

Ce genre recourt fréquemment au surnaturel, qui occupe une place centrale dans de nombreux récits d'horreur. Vampires, fantômes, loups-garous, démons ou monstres difformes incarnent des figures de l'altérité radicale, souvent situées aux frontières de l'humain. Ces créatures ne sont pas seulement destinées à effrayer : elles symbolisent des peurs collectives, des tabous sociaux ou des pulsions refoulées. À travers elles, l'horreur donne forme à l'indicible et rend visible ce qui, dans la réalité, demeure caché ou refoulé. Le surnaturel rompt l'ordre du monde connu et provoque un sentiment d'insécurité profonde, fondement même de l'expérience horrifique.

Cependant, le genre de l'horreur ne se limite pas au registre fantastique ou surnaturel. Il intègre également des figures réalistes, telles que les psychopathes, les criminels violents ou les tueurs en série, dont la monstruosité réside précisément dans leur humanité dévoyée. Ces personnages incarnent une menace d'autant plus inquiétante qu'elle est plausible et proche du quotidien. Le mal n'est plus extérieur ou fantastique, mais interne à la société et à l'individu lui-même, ce qui renforce le malaise du lecteur.

Le roman d'horreur cherche ainsi à susciter l'angoisse, l'effroi, voire la répulsion, mais aussi à installer un profond sentiment de malaise. Cette stratégie narrative passe par une atmosphère sombre, des décors oppressants, un rythme tendu et une gradation de la peur. L'effet produit correspond souvent à ce que la critique a nommé « l'inquiétante étrangeté », notion qui désigne l'irruption du trouble dans un univers en apparence familier. Dans le roman d'horreur, cette inquiétante étrangeté est exacerbée : le connu devient menaçant, le quotidien se transforme en lieu de danger, et le lecteur perd ses repères habituels.

Le roman d'horreur est généralement considéré comme un sous-genre du roman fantastique, bien que, selon les traditions littéraires et les contextes culturels nationaux, les

deux genres soient parfois assimilés ou confondus. Cette proximité explique pourquoi de nombreux auteurs majeurs du fantastique ont également marqué de manière décisive l'histoire du roman d'horreur. Edgar Allan Poe figure ainsi parmi les figures fondatrices communes aux deux genres, tant par ses récits macabres que par son exploration précoce de la folie, de la mort et de l'angoisse psychologique. Toutefois, malgré ces recoupements, le roman d'horreur possède une histoire spécifique et une évolution propre, qu'il convient de retracer brièvement.

On peut considérer que certaines formes narratives anciennes, notamment les contes traditionnels, constituent les premières manifestations du récit d'horreur. Des récits tels que *Hansel et Gretel* contiennent en effet une violence symbolique et une cruauté explicite qui relèvent pleinement du registre horrifique. Il est essentiel de rappeler que ces contes, issus de la tradition orale, furent largement édulcorés aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles par des auteurs comme Charles Perrault ou les frères Grimm, afin de les rendre compatibles avec un public enfantin. À l'origine, ces textes n'étaient pas destinés exclusivement aux enfants et véhiculaient des peurs collectives liées à la survie, à la faim et à la mort.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le genre connaît une étape décisive avec la naissance du roman gothique, inauguré par Horace Walpole. Ce courant impose durablement une esthétique et des motifs récurrents : châteaux isolés, paysages hostiles, ruines, souterrains, atmosphères nocturnes, figures féminines persécutées, apparitions spectrales. Certains romans gothiques proposent une résolution rationnelle des événements, tandis que d'autres assument pleinement le surnaturel. C'est dans cette tradition que s'inscrivent deux œuvres fondatrices de la littérature d'horreur moderne, largement diffusées grâce à leurs nombreuses adaptations cinématographiques.

En 1818, Mary Shelley publie *Frankenstein*, roman qui interroge les limites de la science et de la création humaine à travers la figure d'un savant donnant naissance à une créature monstrueuse. En 1897, Bram Stoker fait paraître *Dracula*, roman épistolaire qui cristallise la mythologie du vampire. Ces deux œuvres constituent des piliers du genre et peuvent être considérées comme le point de départ structurant de la littérature d'épouvante. Il convient toutefois de souligner que le roman gothique et les *ghost stories* anglaises — illustrées notamment par Henry James dans *Le Tour d'écrou* — sont longtemps demeurés les seules formes d'horreur reconnues par la critique universitaire, au détriment d'une littérature dite « populaire », pourtant souvent d'une grande richesse esthétique et thématique.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le genre connaît une évolution majeure, notamment grâce à Maurice Level en France et surtout à H. P. Lovecraft aux États-Unis. Lovecraft impose une nouvelle mythologie fondée sur l'horreur cosmique, incarnée par des divinités monstrueuses telles que Cthulhu, et prolongée par des auteurs comme August Derleth, Clark Ashton Smith, Robert Bloch ou Brian Lumley. En donnant à l'horreur une origine souvent extra-terrestre et en soulignant l'insignifiance de l'homme face à l'univers, Lovecraft situe son œuvre à la frontière de la science-fiction.

Dans les années 1950, des auteurs tels que Richard Matheson et Shirley Jackson contribuent à l'émergence du roman d'horreur moderne, caractérisé par une approche plus psychologique et intimiste. Le renouveau du gothique sous la forme du néo-gothique s'accompagne par ailleurs d'emprunts à d'autres genres, comme le roman policier ou la science-fiction. Les œuvres de Shirley Jackson, notamment *La Maison hantée* et *Nous avons toujours vécu*

au château, illustrent parfaitement cette évolution vers une horreur fondée sur le trouble psychique et l'ambiguïté.

Le début des années 1970 marque un regain spectaculaire de l'intérêt pour le genre, porté par des romans à succès rapidement adaptés au cinéma : *Rosemary's Baby* d'Ira Levin, *L'Exorciste* de William Peter Blatty, *The Other* de Tom Tryon ou encore *Entretien avec un vampire* d'Anne Rice. En 1974, James Herbert publie *Les Rats*, premier volet d'une trilogie centrée sur la figure du monstre mutant. La même année voit l'apparition de Stephen King avec *Carrie*, œuvre fondatrice d'une carrière exceptionnelle. Des romans tels que *The Shining* ou *Le Fléau* participent durablement à la constitution d'une culture populaire moderne, tout en accédant progressivement au statut de littérature reconnue. En 1975, Graham Masterton publie *Manitou*, roman marquant par son style brutal et sans censure, qui contribue à redéfinir les limites du genre.

Au milieu des années 1980, le mouvement *splatterpunk* se développe dans une volonté de rupture avec les conventions traditionnelles de l'horreur. Sous l'impulsion, notamment, de Clive Barker, ce courant revendique une esthétique de l'excès, une violence graphique assumée et une vision profondément nihiliste du monde. Depuis 1988, la *Horror Writers Association* remet chaque année les prix *Bram Stoker*, institutionnalisant ainsi la reconnaissance du genre sur la scène littéraire internationale.

Les années 1980 et 1990 correspondent également à une période de grande diffusion du roman d'horreur en France, notamment grâce aux collections *Pocket Terreur* et *Fleuve Noir*. Les lecteurs découvrent des auteurs tels que Robert McCammon, Francis Paul Wilson ou Stephen Laws, tandis que Graham Masterton, Dean Koontz et Stephen King connaissent une reconnaissance massive. Les décennies suivantes voient émerger de nouveaux écrivains, comme Laurell K. Hamilton ou Christopher Golden, qui

renouvellent notamment la figure du vampire en l'inscrivant dans des problématiques contemporaines.

À partir des années 2000, le roman d'horreur connaît un recul relatif dans le paysage éditorial français, les grandes maisons d'édition se désintéressant progressivement du genre. Toutefois, certains éditeurs spécialisés, tels que Bragelonne et Milady, continuent de publier et de rééditer des œuvres majeures, notamment celles de James Herbert ou de Graham Masterton. Grâce à sa notoriété internationale, Stephen King demeure l'une des rares figures du genre dont les œuvres récentes sont systématiquement traduites et diffusées en France. En somme, l'horreur ne se réduit pas à un simple divertissement fondé sur la peur. Elle constitue un espace de réflexion sur les limites de l'humain, la fragilité de la raison et la persistance du mal sous des formes multiples. En confrontant le lecteur à l'extrême et à l'effrayant, le genre de l'horreur interroge en profondeur les angoisses individuelles et collectives propres à chaque époque.

### **Application :**

#### **Texte :**

*La fée toucha la citrouille de sa baguette, et aussitôt elle devint un carrosse tout doré ; les souris furent changées en chevaux gris pommelé. Cendrillon, émerveillée, ne douta pas un instant de ce prodige.*

*(D'après Charles Perrault, Cendrillon)*

#### **Texte :**

*La maison semblait respirer. Chaque pas résonnait comme un battement de cœur étouffé. Elle savait qu'elle n'était pas seule, bien que rien ne se montrât à ses yeux.*

*(Texte inspiré de Shirley Jackson, La Maison hantée)*

## Questions

1. Identifiez les éléments surnaturels présents dans chaque texte.
2. Comment les personnages réagissent-ils face au surnaturel dans les deux extraits ?
3. Quels sentiments ces textes cherchent-ils à susciter chez le lecteur ?
4. Démontrez, en quoi le merveilleux et l'horreur reposent sur deux conceptions opposées du surnaturel.
5. Peut-on dire que merveilleux et horreur remplissent la même fonction littéraire ? Justifiez votre réponse.

## Corrigé type

Les deux textes étudiés mettent en scène des éléments surnaturels, mais selon des modalités et des finalités très différentes. Dans le texte A, le surnaturel prend la forme de la magie féerique : la métamorphose des objets et des animaux par l'intervention d'une fée. Dans le texte B, le surnaturel est suggéré de manière plus diffuse et inquiétante, à travers une maison animée d'une présence invisible et menaçante.

La réaction des personnages constitue une différence fondamentale entre les deux registres. Dans le merveilleux, le personnage accepte naturellement le surnaturel : Cendrillon est émerveillée mais ne manifeste aucune peur ni étonnement rationnel. Le prodige est perçu comme normal dans l'univers du récit. À l'inverse, dans le texte d'horreur, le protagoniste ressent une angoisse profonde ; le surnaturel est source de malaise, d'incertitude et de peur, et n'est jamais clairement expliqué.

Les effets produits sur le lecteur reflètent cette opposition. Le texte merveilleux cherche à provoquer l'émerveillement, l'admiration et le plaisir de l'imaginaire. Le texte d'horreur, quant à lui, vise à susciter l'angoisse, l'inquiétude et la tension psychologique. Le surnaturel devient alors un facteur de déséquilibre et de menace.

Ainsi, si le merveilleux et l'horreur reposent tous deux sur la transgression des lois naturelles, ils s'en distinguent par leur conception du surnaturel : harmonieuse et rassurante dans le merveilleux, troublante et anxiogène dans l'horreur. Le merveilleux ouvre l'imaginaire vers le rêve et l'idéal, tandis que l'horreur confronte le lecteur à ses peurs les plus profondes.

Enfin, bien que ces deux registres aient une fonction commune d'évasion du réel, leurs fonctions littéraires diffèrent : le merveilleux tend à transmettre des valeurs symboliques ou morales et à célébrer l'imaginaire, tandis que l'horreur interroge la fragilité de l'être humain, la violence du monde et les limites de la raison.

### III.3. Les genres émotionnels ( divertissement intime)

Dans la vaste constellation des productions littéraires et culturelles, certains genres occupent une place singulière : ceux qui s'adressent avant tout à la sensibilité intérieure et au plaisir immédiat du lecteur. Ces formes narratives, souvent ancrées dans les pratiques quotidiennes de lecture, se retrouvent fréquemment au sein de ce que l'on appelle la paralittérature, un espace où les attentes du public, la quête d'émotion et le désir de divertissement intime se rejoignent. Elles tissent une relation directe, presque confidentielle, entre le texte et celui qui le découvre, privilégiant l'impact émotionnel, la proximité affective et l'identification.

La paralittérature, parfois perçue comme plus accessible ou plus proche des habitudes culturelles populaires, offre un terrain fertile pour ces récits centrés sur l'émotion et le ressenti. On y rencontre des histoires qui accompagnent les lecteurs dans leurs moments de retrait et de détente, nourrissant une forme d'intimité imaginaire qui fait le charme de ces productions. Ce sont des textes qui misent sur la chaleur, l'immédiateté, la simplicité apparente des situations, et qui cultivent une complicité avec le lecteur. Ils ne cherchent pas à imposer une réflexion abstraite ou un effort interprétatif complexe, mais à offrir une parenthèse de bien-être, d'évasion douce, ou même de frisson contrôlé.

Cette proximité avec le public constitue l'une des caractéristiques essentielles de la paralittérature, où les émotions (qu'elles soient tendres, mélancoliques, passionnées ou exaltées) jouent un rôle central, comme le souligne Eco : « *La paralittérature répond à un horizon d'attente fondé sur le plaisir reconnaissable : elle propose des structures narratives stables, capables d'assurer au lecteur un confort émotionnel.* »<sup>1</sup> Le récit y progresse

---

<sup>1</sup> Umberto, ECO, *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985, p, 102.

parfois à travers de petites révélations psychologiques, des gestes infimes qui deviennent symboliques, ou encore un rythme narratif régulier pensé pour maintenir l'attention sans la brusquer. C'est précisément cette capacité à toucher l'intime, à faire vibrer certaines cordes sensibles, qui explique la popularité durable de ces genres émotionnels.

Ainsi, en se mêlant à la paralittérature, ces formes de divertissement intime rappellent que la lecture n'est pas seulement un outil de connaissance ou d'analyse, mais aussi un refuge émotionnel. Elles démontrent que la littérature, sous toutes ses formes, demeure un espace où l'on cherche du réconfort, de l'identification, et une expérience profondément personnelle. Elles prolongent ainsi la vocation essentielle de la paralittérature : offrir un accès direct au plaisir de lire, à l'émotion partagée et à une forme de culture vécue au plus près des lecteurs.

### **III.3.1. Roman sentimental**

Le roman sentimental trouve ses origines dans une longue tradition littéraire où l'expression des émotions et la mise en scène des relations amoureuses deviennent des moteurs essentiels de la narration. Bien avant d'apparaître comme genre autonome, il puise ses fondements dans les récits courtois du Moyen Âge, où l'amour idéalisé, la passion impossible et la souffrance amoureuse structuraient déjà les intrigues. Les œuvres de la littérature courtoise — de *Lancelot à Tristan et Iseut* — mettent en place les premiers codes : exaltation du sentiment, analyses psychologiques naissantes, et importance donnée à l'intériorité des personnages.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la tradition se transforme avec le roman précieux, représenté par Madame de La Fayette, dont *La Princesse de Clèves* (1678) marque un tournant majeur. Pour la première fois, la passion amoureuse devient l'objet

d'une véritable exploration psychologique. Le texte rompt avec les extravagances du roman baroque et introduit une sensibilité nouvelle : retenue, introspection, conflit intérieur. Ce changement prépare le terrain pour une littérature centrée sur le ressenti et les tourments du cœur.

C'est cependant au XVIII<sup>e</sup> siècle que le roman sentimental, au sens moderne, se constitue véritablement, notamment sous l'influence du roman sensible. Rousseau joue ici un rôle déterminant : avec *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), il transforme la relation amoureuse en expérience morale, existentielle et émotionnelle. L'expression des sentiments devient non seulement un moteur narratif, mais un espace d'authenticité où le lecteur est invité à éprouver, à partager et à vivre intérieurement les passions décrites. La sensibilité se fait valeur esthétique, et le récit se construit autour d'un idéal de transparence affective.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'essor de la bourgeoisie, l'alphabétisation croissante et le développement de l'édition de masse contribuent à populariser le roman sentimental, qui se diversifie. Des écrivains comme George Sand — avec *Indiana* ou *La Mare au diable* — explorent l'amour sous un angle social et moral. Parallèlement, l'émergence des romans feuilletons favorise des récits centrés sur les émotions, les déchirements amoureux, les retrouvailles et les drames intimes, préparant la transition vers des formes plus populaires.

C'est dans ce contexte que le roman sentimental entre progressivement dans ce que Jacques Dubois nomme l'espace de la paralittérature. Accessible, centré sur l'émotion et conçu pour un large public, il devient une forme de divertissement intime, révélatrice des attentes affectives et sociales de ses lecteurs. Elles accompagnent l'essor d'une littérature destinée à un lectorat de plus en plus diversifié, notamment féminin, marqué par une

aspiration à l'évasion, à l'identification et au rêve romantique.

De la sorte, la naissance du roman sentimental apparaît comme un processus évolutif où se croisent traditions courtoises, sensibilité moderne, introspection psychologique et démocratisation de la lecture. Plus qu'un simple genre, il constitue l'un des lieux privilégiés où s'exprime la subjectivité humaine, faisant du sentiment amoureux non seulement un thème littéraire, mais une expérience esthétique et sociale à part entière. Ce qui demeure constant dans le roman sentimental, au-delà des variations historiques et des tendances éditoriales, c'est un ensemble de structures profondes qui gouvernent la manière dont l'histoire se déploie. L'un des traits les plus persistants est la mise en scène d'un parcours affectif évolutif, où les émotions des protagonistes constituent le véritable moteur de la narration. Les événements ne valent pas tant par leur ampleur que par ce qu'ils déclenchent intérieurement : hésitations, élans, déceptions, éclaircies qui orientent silencieusement le destin des personnages.

S'ajoute à cela la présence d'un cadre relationnel fortement focalisé, souvent réduit à quelques figures essentielles, toutes organisées autour d'un noyau émotionnel central. Ce resserrement autour de la sphère privée crée un espace où les sentiments peuvent être observés dans leur continuité la plus fine, presque comme une étude intime du comportement amoureux. Le roman sentimental garde ainsi une prédilection pour une narration qui privilégie les évolutions subtiles plutôt que les bouleversements spectaculaires.

Une autre caractéristique stable réside dans l'importance accordée à l'expression des subjectivités. Le récit laisse une large place à l'intériorité : journaux intimes, lettres, confidences, monologues internes ou focalisation interne servent régulièrement de relais à la sensibilité. Cette

insistance sur la perception personnelle fait du roman sentimental un territoire où les nuances émotionnelles priment sur l'action extérieure. On observe également une structure récurrente fondée sur la progression vers une harmonie possible, même lorsque celle-ci demeure fragile ou ambiguë. L'intrigue tend à orienter les tensions initiales vers un apaisement, une clarification, ou du moins une reconnaissance mutuelle. Ce mouvement vers l'équilibre, qu'il soit heureux ou mélancolique, fait partie des constantes du genre.

Enfin, le roman sentimental conserve à travers les siècles une dimension réflexive sur les normes sociales et affectives. Même lorsqu'il semble se consacrer exclusivement aux émotions, il interroge implicitement les modèles de comportement, les attentes culturelles ou les contraintes imposées par l'époque. Cette articulation entre intimité et cadre social donne au roman sentimental une profondeur discrète mais durable, qui contribue à la stabilité de ses formes.

Voici les caractéristiques immuables du roman sentimental :

- **Présence d'un héros charmant et financièrement aisé**, dont la réussite ou la prestance renforce son rôle central dans l'intrigue amoureuse.
- **Une héroïne décrite comme belle et attirante**, souvent associée à des qualités de douceur, de sensibilité ou de vertu.
- **Introduction d'un antihéros**, généralement rival du héros, perturbateur ou opposant, créant une tension autour de la conquête amoureuse.
- **Présence d'une antihéroïne**, figure concurrente qui s'oppose à l'héroïne ou tente d'interférer dans la relation centrale.

- **Multiplication d'obstacles** - quiproquos, interdits sociaux, malentendus, oppositions familiales, différences de statut - destinés à retarder l'union des protagonistes.

- **Résolution finale fondée sur un engagement officiel**, souvent matérialisé par des fiançailles ou un mariage, symbolisant la restauration de l'harmonie et l'accomplissement du parcours sentimental.

Le roman sentimental doit une grande partie de sa diffusion à l'action de maisons d'édition qui ont su en faire un véritable phénomène culturel. En France, l'une des plus emblématiques reste *Harlequin*, fondée dans les années 1970, qui a bâti un véritable empire éditorial autour de collections variées, allant des romances modernes aux sagas historiques. Son modèle fondé sur la série, la couverture reconnaissable et la publication massive a contribué à installer durablement le genre dans les pratiques de lecture populaires. D'autres éditeurs, comme *J'ai Lu*, ont également joué un rôle déterminant, notamment à travers leur collection « Aventures et Passions », qui a introduit en France de nombreuses autrices anglo-saxonnes devenues cultes. Sur le plan international, de grandes structures comme *Avon Books*, *St. Martin's Press* ou *Mills & Boon* au Royaume-Uni ont façonné les standards du genre, en privilégiant un rythme de publication soutenu et une proximité constante avec les attentes du lectorat féminin.

Aujourd'hui, de nouvelles maisons ou collections contribuent à diversifier le paysage, en intégrant des romances contemporaines, inclusives ou hybrides, sans pour autant rompre avec les fondements du roman sentimental. Des éditeurs comme *Hugo Roman*, notamment avec la collection « New Romance », ou *Babel/Actes Sud* qui republie certaines œuvres marquantes, participent à redéfinir l'image d'un genre longtemps considéré comme mineur. En conséquence, l'essor et la pérennité du roman sentimental sont indissociables du travail de ces maisons

d'édition, qui ont façonné ses formats, assuré sa visibilité et accompagné son évolution au fil des décennies.

### **III.3.2. Romance contemporaine**

La romance contemporaine est un sous-genre du roman sentimental qui se déroule dans un cadre moderne, souvent proche de la vie quotidienne des lecteurs. Contrairement au roman sentimental classique, qui se situe parfois dans des époques lointaines ou idéalisées, la romance contemporaine reflète les préoccupations, les codes sociaux et les relations amoureuses de notre temps. Elle se concentre sur le développement des sentiments entre les protagonistes et met en scène des situations plausibles, des dialogues réalistes et des interactions émotionnelles directes.

L'histoire de la romance contemporaine remonte au XX<sup>e</sup> siècle, lorsque le roman sentimental traditionnel commence à se moderniser. Les romans de l'après-guerre mettent en avant des personnages aux préoccupations personnelles, professionnelles et affectives, ancrés dans un environnement social identifiable. Dans les années 1970 et 1980, avec l'essor de l'édition de masse, des maisons spécialisées comme *Harlequin* popularisent le genre à l'échelle internationale, en proposant des récits courts et accessibles, centrés sur les émotions et les relations amoureuses.

L'évolution de la romance contemporaine se caractérise par une diversification des thèmes et des personnages. Les intrigues intègrent désormais des enjeux professionnels, familiaux ou sociaux, et explorent des relations entre personnes de différentes origines, orientations ou classes sociales. La narration met l'accent sur l'intimité psychologique, les dialogues modernes et l'évolution progressive des sentiments, souvent ponctuée de conflits et de malentendus qui rythment l'intrigue. La résolution reste

fidèle aux codes du genre : elle se conclut par un engagement amoureux, mariage, fiançailles ou relation durable, garantissant un dénouement satisfaisant pour le lecteur.

Des exemples concrets illustrent cette évolution. Nora Roberts, pionnière de la romance contemporaine américaine, propose des histoires où les héroïnes modernes naviguent entre carrière et amour. Plus récemment, des auteurs comme Colleen Hoover ou Kristen Ashley explorent des intrigues intimes mêlant passion, obstacles émotionnels et dynamiques relationnelles réalistes. Dans le contexte francophone, des maisons comme *J'ai Lu pour Elle* ou *Milady Romance* publient régulièrement des œuvres contemporaines qui reflètent la vie sentimentale actuelle, avec des personnages accessibles et des intrigues centrées sur le quotidien et les émotions. La romance contemporaine se distingue par sa modernité, son réalisme émotionnel et sa capacité à toucher le lecteur par des situations familières et des personnages crédibles, tout en conservant la structure fondamentale du roman sentimental : obstacles, conflits et dénouement amoureux.

Parmi les auteurs contemporains ayant marqué la littérature romantique et familiale, Colleen McCullough occupe une place majeure grâce à sa capacité à mêler émotion intime et fresque historique.

Colleen McCullough, auteure australienne, est surtout connue pour son roman *Les Oiseaux se cachent pour mourir* (1977), une fresque familiale qui a rencontré un succès mondial. L'histoire suit la famille Cleary, installée dans la région de Nouvelle-Galles du Sud en Australie, sur plusieurs décennies. À travers cette saga, McCullough explore des thèmes universels tels que l'amour, le pouvoir, la passion et les conflits familiaux, tout en peignant avec précision les relations sociales et les contraintes culturelles de son époque.

- Chacun de nous a quelque chose en lui qui ne peut être étouffé, même si cela nous fait hurler de douleur au point de vouloir en mourir. Nous sommes ce que nous sommes, c'est tout. Comme la vieille légende celte de l'oiseau au poitrail transpercé d'une épine qui exhale son cœur dans son chant et meurt. Parce qu'il le faut, parce qu'il y est obligé. Nous pouvons savoir que nous nous trompons avant même d'agir, mais cette connaissance n'affecte pas le résultat, ni ne le change. Chacun chante son propre petit couplet, convaincu que c'est le chant le plus merveilleux que le monde ait jamais entendu. Ne comprends-tu pas? Nous sécrétons nos propres épines, sans jamais nous interrompre pour en évaluer le coût. Nous ne pouvons qu'endurer la souffrance en nous disant qu'elle en valait largement la peine.

- C'est ce que je ne comprends pas. La souffrance. Pourquoi cette souffrance, Meggie?

- Demande à Dieu, Ralph. Il fait autorité en matière de souffrance, n'Est-ce pas? Il nous a fait ce que nous sommes. Il a créé le monde entier. Donc, il a aussi créé la souffrance.

**Colleen McCullough, *Les Oiseaux se cachent pour mourir*, 1977**

Son style se caractérise par une narration dense et détaillée, qui mêle réalisme psychologique et dimension romanesque. Dans *Les Oiseaux se cachent pour mourir*, les personnages principaux incarnent des archétypes puissants : des héros passionnés et des héroïnes fortes mais vulnérables, confrontés à des obstacles sociaux et personnels qui rythment l'intrigue. La romance y occupe une place centrale, mais elle s'inscrit dans un contexte plus large de dynamiques familiales et historiques, ce qui enrichit le récit et lui donne une profondeur rarement rencontrée dans la littérature sentimentale classique.

L'œuvre illustre également la capacité de McCullough à combiner émotion intime et vaste fresque sociale, créant

ainsi un équilibre entre le plaisir de lecture et la réflexion sur les relations humaines. La résolution, souvent dramatique ou émotionnellement intense, reste fidèle aux exigences du roman romantique en offrant une conclusion marquante qui lie amour et destinée.

#### **III.4. Les genres iconiques**

Dans l'univers foisonnant de la paralittérature, certains genres se distinguent par leur manière singulière d'allier récit et image. Parmi eux, trois formes se sont imposées comme de véritables piliers culturels grâce à leur capacité à captiver un public extrêmement large : la bande dessinée, le roman graphique et le roman-photo. Bien que différents dans leurs ambitions, leurs formats ou leurs tons, ils partagent un même élan vers la narration visuelle, ce langage hybride qui fait se rencontrer le texte et l'illustration.

Ces œuvres, qu'on découvre souvent dès l'enfance pour mieux y revenir à l'âge adulte, ont façonné l'imaginaire collectif de générations entières. Elles construisent des univers où une simple vignette peut dévoiler un monde, où un jeu d'ombres suffit à installer une atmosphère, où la succession d'images rythme le temps du récit plus sûrement qu'un long paragraphe. Elles empruntent parfois la légèreté de l'humour, parfois la gravité du témoignage, parfois encore l'intensité du romanesque, tout en conservant la même puissance d'évocation.

La bande dessinée, avec sa tradition populaire et ses figures emblématiques, accompagne depuis longtemps les transformations sociales, politiques et culturelles. Le roman graphique, quant à lui, propose souvent un regard plus intimiste, un rapport plus direct à la subjectivité du créateur et au vécu individuel. Le roman-photo, avec son esthétique particulière et son jeu entre photographie et narration,

explore une autre manière de capter les émotions, de chorégraphier les regards et de mettre en scène les tensions dramatiques.

Ces trois genres, loin d'être de simples curiosités périphériques, ont acquis une véritable légitimité artistique. Ils franchissent les frontières entre l'art et la littérature, s'immiscent dans les jeunes cultures urbaines comme dans les recherches universitaires, et dialoguent avec le cinéma, la publicité, la série télévisée ou le numérique, « *Ces œuvres exploitent la matérialité de l'image et la force de la séquentialité pour raconter ce que d'autres formes ont du mal à exprimer.* »<sup>1</sup> Leur influence est telle qu'ils ne se contentent plus d'accompagner l'histoire littéraire : ils la renouvellent, la déplacent et l'élargissent.

En évoquant ces formes narratives emblématiques, on saisit combien la paralittérature s'est enrichie d'une créativité visuelle toujours en mouvement. Ces genres iconiques continuent d'évoluer, d'innover et de séduire, affirmant ainsi leur rôle incontournable dans la construction des imaginaires contemporains.

### **III.4.1. Bande dessinée**

La bande dessinée, souvent qualifiée d'art séquentiel, se présente comme une forme d'expression visuelle où les images s'enchaînent pour produire du sens. Cette alternance de vignettes, de cadrages et de transitions est soutenue par un texte qui prend diverses formes (bulles de dialogue, récitatifs, légendes ou onomatopées) et qui vient compléter, amplifier ou parfois même contredire l'information visuelle. Cette interaction étroite entre l'image et le texte constitue

---

<sup>1</sup> Hillary, CHUT, *Graphic women: Life narrative and contemporary comics*, Columbia University Press, 2010.

l'essence même de la bande dessinée et lui confère une richesse narrative unique parmi les arts graphiques.

À ses débuts, la bande dessinée était principalement associée au registre humoristique. Elle servait à croquer des situations quotidiennes, à caricaturer des personnages publics ou à divertir par des histoires simples, souvent destinées à un lectorat jeune. Sa vocation première était donc légère et ludique, ce qui l'a longtemps cantonnée à une forme de culture populaire perçue comme mineure dans le champ littéraire. Les premiers journaux illustrés, puis les *strips* publiés dans la presse, ont largement contribué à fixer cette image d'un genre fondé sur l'humour, la satire et l'anecdote.

Cependant, au fil du XX<sup>e</sup> siècle, la bande dessinée a connu un profond renouvellement. Elle s'est progressivement affranchie de ses usages initiaux pour explorer des territoires narratifs plus complexes et plus ambitieux. De simple support de divertissement, elle est devenue un véritable médium littéraire, apte à traiter de thèmes historiques, sociaux, philosophiques ou autobiographiques. La maturation du genre s'est traduite par l'émergence de multiples sous-genres : la bande dessinée d'aventure, la BD historique, la bande dessinée de science-fiction, la BD policière, ou encore le roman graphique, qui privilégie une narration introspective et des formes artistiques plus expérimentales.

Cette évolution témoigne de la capacité de la bande dessinée à se réinventer en permanence. Elle a conquis un nouveau statut, reconnu à la fois comme art et comme forme littéraire, capable de rivaliser avec le roman ou le cinéma en termes de profondeur narrative. Aujourd'hui, la bande dessinée s'impose comme un espace de création riche et diversifié, où s'expriment des voix multiples et où l'imaginaire visuel occupe une place centrale dans la construction du récit. Elle n'est plus seulement un

divertissement : elle est un langage culturel à part entière, mobilisé pour raconter le monde, interroger les identités et explorer les potentialités expressives de l'image séquentielle. « *La bande dessinée a cessé d'être perçue comme un art mineur : elle se pense désormais comme un champ de création à part entière, doté de ses propres codes et de sa propre poésie.* »<sup>1</sup>

Les formes les plus courantes de bandes dessinées imprimées se présentent sous la forme de courts récits, souvent organisés en trois ou quatre panneaux, que l'on retrouvait traditionnellement dans les journaux et magazines. Bien que l'on fasse remonter les premières manifestations d'un récit visuel séquentiel à l'Europe du XVe siècle, notamment à travers les images commentées ou les formes primitives de narration illustrée, la bande dessinée telle que nous la connaissons aujourd'hui (avec ses cases, ses enchaînements graphiques et l'intégration du texte dans des bulles) n'apparaît véritablement qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est également à cette époque que s'impose l'expression « bande dessinée », directement inspirée des « pages amusantes » qui occupaient une place croissante dans la presse illustrée.

Toutefois, c'est aux États-Unis que la bande dessinée connaît un essor décisif. Les premiers *comic strips* y sont publiés comme des rubriques autonomes, très vite identifiables par leur style, leurs personnages récurrents et leur humour visuel. À partir des années 1930, le médium se dote d'un format plus stable et plus élaboré, notamment avec l'apparition des *comic books*, qui consacrent l'entrée de la bande dessinée dans une nouvelle ère : celle d'un art séquentiel structuré, professionnel et massivement diffusé. Cette évolution marque un tournant majeur et constitue la

---

<sup>1</sup> Thierry, GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France, 1999, p, 96.

base du modèle moderne de la BD, encore reconnaissable aujourd'hui dans ses formes contemporaines.

Au cours des années 1970, la bande dessinée attire une attention nouvelle dans le monde universitaire, suscitant un véritable engouement critique. Des chercheurs issus de domaines variés (littérature, sémiologie, histoire de l'art ou anthropologie visuelle) commencent alors à examiner de près les créations de figures majeures du début du XX<sup>e</sup> siècle telles que George Herriman, Robert Crumb ou encore Winsor McCay. Leur travail, longtemps considéré comme relevant uniquement de la culture populaire, est désormais réévalué à la lumière d'approches théoriques plus rigoureuses.

Cette dynamique pousse les universitaires à entreprendre une exploration approfondie des racines iconographiques et narratives du médium. Plutôt que de le percevoir comme une invention moderne isolée, ils l'inscrivent dans une vaste tradition de l'image séquentielle. Ils établissent ainsi des filiations inattendues, repérant dans les peintures rupestres, les sculptures mayas ou l'écriture hiéroglyphique égyptienne des formes primitives de narration figurée. Ils rapprochent également la bande dessinée de réalisations médiévales et pré-modernes comme la tapisserie de Bayeux ou les manuscrits enluminés, sans oublier l'influence décisive des techniques de reproduction graphique développées à l'époque moderne, telles que la xylographie, les suites gravées de William Hogarth ou encore les expérimentations narratives de Rodolphe Töpffer et les compositions visionnaires de William Blake.

Ce mouvement de recherche contribue à légitimer la bande dessinée en montrant qu'elle s'inscrit dans une continuité historique féconde, héritière d'une longue tradition de récits visuels où texte et image dialoguent depuis des siècles, car « *La bande dessinée n'est pas seulement une succession d'images : elle est un véritable langage qui s'exprime dans*

*l'intervalle entre ces images.* »<sup>1</sup> En reconnaissant cette profondeur culturelle, les universitaires des années 1970 ouvrent la voie à l'étude sérieuse de la BD comme objet artistique et littéraire à part entière.

Le passage au XXI<sup>e</sup> siècle a constitué une période particulièrement féconde pour la bande dessinée et le roman graphique. La diffusion accrue d'albums publiés directement sous forme de livres, conjuguée aux libertés offertes par le marché éditorial, a permis l'émergence d'œuvres d'une grande richesse formelle et matérielle. Parmi les créations marquantes de cette époque, l'on peut citer *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth* de Chris Ware ou encore *Persepolis* de Marjane Satrapi, deux réalisations emblématiques des années 2000 qui ont profondément renouvelé les possibilités esthétiques et narratives du médium.

Dans un registre différent, *From Hell* et *Lost Girls* d'Alan Moore (publiés entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, en collaboration avec Eddie Campbell et Melinda Gebbie) proposent une relecture audacieuse de l'époque victorienne, mêlant exigence documentaire et inventivité graphique. De même, des titres tels que *Y: The Last Man* (2002) ou *Pride of Baghdad* (2006), scénarisés par Brian K. Vaughan et illustrés respectivement par Pia Guerra et Niko Henrichon, témoignent de la maturité croissante d'un art désormais capable de traiter de sujets complexes avec une profondeur rarement atteinte jusque-là.

Ces œuvres, parmi tant d'autres qui allient virtuosité visuelle et ambition littéraire, ont rencontré une reconnaissance critique dépassant largement le cadre habituellement réservé à ce domaine. Elles démontrent qu'il est désormais possible, dans la bande dessinée

---

<sup>1</sup> Ibid, p, 99.

contemporaine, d'atteindre une densité narrative et une complexité thématique comparables à celles du roman, tout en transcendant ses limites grâce à l'intégration signifiante de l'image. L'illustration n'y est plus un simple accompagnement de l'intrigue : elle devient un composant essentiel du récit, participant pleinement à la construction du sens et à la singularité expressive de l'œuvre.

### III.4.2. Roman graphique

Le roman graphique, tel qu'il est compris dans le contexte américain et britannique, désigne de manière générale un type de texte qui repose sur l'articulation étroite entre images et mots. Il se distingue toutefois des bandes dessinées publiées périodiquement : il s'agit le plus souvent d'œuvres complètes, présentées sous la forme d'un **volume unique**, permettant une lecture autonome et une cohérence narrative plus étendue. Cette distinction contribue à la singularité du roman graphique, qui combine la puissance visuelle de la bande dessinée avec la densité narrative propre au roman traditionnel.

L'usage du terme *roman graphique* a été historiquement marqué par une certaine contestation. C'est à partir des années 1970, avec l'émergence des études académiques consacrées à la bande dessinée, que des chercheurs, théoriciens et pédagogues ont entrepris de clarifier et de légitimer cette notion. Ces efforts visaient à concevoir une terminologie critique précise, capable de traduire la spécificité de ce type de récit et de rendre compte de sa complexité formelle et thématique. Le roman graphique n'est ainsi pas seulement un format ou un objet éditorial : il constitue un champ de réflexion sur la relation entre texte et image, sur les temporalités narratives et sur l'intégration de l'art visuel dans la construction du sens.

Cette période de conceptualisation académique a permis de reconnaître le roman graphique comme une forme artistique à part entière, capable d'aborder des thématiques variées (autobiographiques, historiques, politiques ou sociales) tout en expérimentant de nouvelles façons de raconter et de structurer un récit. Il s'agit donc d'un médium hybride, qui dépasse les frontières traditionnelles entre littérature et arts graphiques, et qui continue de nourrir des débats critiques autour de sa définition, de sa valeur et de sa place dans le panorama culturel contemporain.

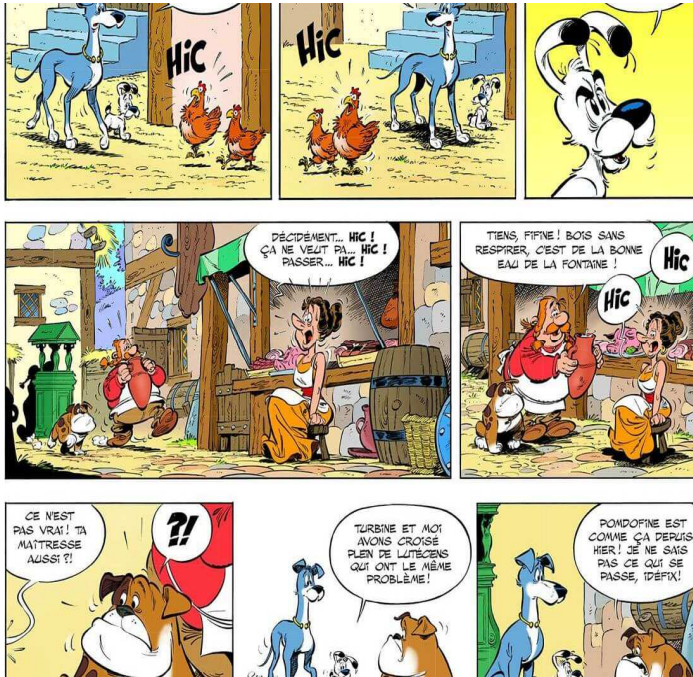
Le roman graphique trouve ses racines dans la bande dessinée, mais il s'en distingue par son ambition narrative et sa forme autonome. Si les bandes dessinées périodiques ont longtemps été associées au divertissement populaire, le roman graphique s'impose comme un médium capable de traiter des thèmes plus complexes et de viser un lectorat plus large, souvent adulte. Il s'agissait alors de légitimer un format présentant des récits complets sous forme de volumes, mêlant étroitement texte et image pour produire un sens narratif unique.

L'évolution du roman graphique s'inscrit dans un contexte de maturation du médium. Dès ses prémices, des créateurs comme Rodolphe Töpffer (*Histoire de M. Vieux Bois*, 1827) avaient déjà exploré la combinaison texte-image, posant les bases d'une narration séquentielle complexe. Plus tard, des œuvres majeures comme *L'Incal* (Alejandro Jodorowsky et Moebius, 1981-1989) ont démontré le potentiel du roman graphique à traiter des récits de science-fiction philosophiques et visuellement innovants. Dans un registre autobiographique et introspectif, des titres comme *Fun Home* (Alison Bechdel, 2006) et *Blankets* (Craig Thompson, 2003) abordent les thèmes de l'identité, de la famille et de la construction de soi, confirmant la capacité du médium à explorer des expériences personnelles et universelles.

Le roman graphique s'est également imposé comme un outil de réflexion sociale et politique. Les œuvres de Joe Sacco, telles que *Palestine* (1993-1995) ou *Safe Area Goražde* (2000), combinent journalisme et illustration pour documenter des conflits contemporains, démontrant la force du médium pour relater des réalités complexes. D'autres créations plus récentes, telles que *Daytripper* (Fábio Moon et Gabriel Bá, 2009), *Saga* (Brian K. Vaughan et Fiona Staples, 2012-) ou *March* (John Lewis, Andrew Aydin et Nate Powell, 2013-2016), illustrent la diversité formelle et thématique du roman graphique, de l'exploration poétique de la vie à la fantasy épique ou au récit historique engagé.

Ainsi, le roman graphique se distingue aujourd'hui comme un médium hybride, combinant la force visuelle de la bande dessinée et la densité narrative du roman. Il illustre l'évolution d'un art longtemps considéré comme mineur vers une forme reconnue, capable d'aborder des sujets universels et de s'imposer comme un objet culturel majeur dans le paysage littéraire et artistique contemporain.

## Application :



1

Chapitre Six  
**William Gropper**  
(1897-1977)



**W**ILLIAM GROPPER fut un dessinateur humanitaire, illustrateur de livres et journal, très proche des milieux ouvriers urbains depuis son enfance. Sans formation, il se qualifie comme autodidacte au New York Evening Globe, tout en collaborant avec des journaux comme New Masses. Ses dessins humanitaires traitent l'immigration et l'exploitation. Il illustre les relations et les injustices de la société de son temps. Il travaille en artiste indépendant à New York, dans les bureaux de Gropper, avec des collègues, une communauté et une mise en accusation d'une époque de conflits sociaux, de révoltes et de déséquilibres, de persécution et de répression - avec un tout petit gros d'argent, appelé même.

La célèbre caricature de l'Empereur japonais Hirohito, publiée dans le numéro d'août 1938 de la revue *Victory Post*, valut au magazine un procès de la part du gouvernement japonais. À cette occasion, comme dans toutes les circonstances similaires, Gropper refuse de présenter ses excuses. En 1963, au plein essor de l'époque, il refuse aussi de reconnaître devant la commission sénatoriale chargée d'enquêter sur les activités anticomunistes. Gropper s'engage constamment au soutien de l'antiracisme et du mouvement pour démanteler les institutions sociales dans son rôle d'organisateur et de promoteur, notamment dans son portfolio de cinquante photographies intitulé *Expulsion* (1963-1966), réalisé en relation avec la guerre Froide et les déplacements de masse d'Asiatiques. Il se prêtre à la peinture comme un moyen social, jeter un à la dérive temporelle de la classe ouvrière.



1

<sup>1</sup> Image disponible sur : <https://blog.editions-verone.com/quest-verone.com/quest-ce-quun-roman-graphique/>

### Consigne :

Observez attentivement les deux images fournies : une planche de bande dessinée classique et une planche de roman graphique. Répondez aux questions ci-dessous en justifiant vos réponses avec des éléments précis issus des images.

- Comment sont représentées (disposées) les cases dans chaque image ?
- Repérez les bulles de dialogue : y en a-t-il dans les deux images ? Comment sont-elles utilisées ?
- Notez la présence ou l'absence d'onomatopées et comment ces effets contribuent-ils à la dynamique ou à l'intensité de la scène
- Comparez le style de dessin (réaliste, stylisé, minimaliste...).
- Quels indices visuels ou textuels permettent de déterminer le ton ou la maturité du récit ?

### Corrigé type :

1- **BD classique** : Les cases sont souvent régulières, de taille uniforme et disposées de manière linéaire ou en grille. Cela crée un rythme de lecture clair et rapide, typique des récits humoristiques ou d'aventure pour un large public.

**Roman graphique** : Les cases peuvent varier en taille et en forme, certaines débordent sur la page ou sont juxtaposées de manière non conventionnelle. Cette liberté de disposition

---

<sup>1</sup> Image disponible sur : <https://www.amazon.co.uk/roman-graphique-origines-ann%C3%A9es-1950/dp/2732439207>

reflète la complexité narrative et favorise une lecture plus immersive ou introspective.

2- **BD classique** : Les bulles de dialogue sont omniprésentes et occupent souvent une place centrale dans la composition de chaque case. Elles servent à faire avancer l'action et à exprimer le ton humoristique ou dramatique.

**Roman graphique** : Les bulles sont absentes ou limitées. On trouve plus fréquemment des récitatifs ou légendes, qui apportent des informations supplémentaires, des réflexions intérieures ou un commentaire narratif. L'usage du texte est plus réfléchi et complémentaire à l'image plutôt que simplement descriptif.

3- **BD classique** : Les onomatopées (HIC, HIC) sont courantes et dynamiques, accentuant les actions et le rythme de la lecture. Elles participent directement à la vivacité et à l'intensité de la scène.

**Roman graphique** : Les onomatopées sont moins fréquentes. L'intensité de la scène est souvent transmise par le dessin lui-même, la composition des cases ou la couleur. Le médium privilégie une immersion narrative plutôt que l'effet sonore exagéré.

4- **BD classique** : Dessin généralement stylisé, parfois caricatural, avec des lignes claires et des formes simples pour faciliter la lecture rapide et la compréhension immédiate de l'action.

**Roman graphique** : Style plus réaliste ou détaillé, parfois expérimental ou minimaliste selon l'œuvre. L'accent est mis sur l'expression, la profondeur émotionnelle et la précision graphique qui soutiennent la complexité du récit.

5- **BD classique** : Humour, dialogues simples, scènes d'action ou situations légères ; souvent destinée à un public jeune ou familial. Couleurs vives et compositions lisibles.

**Roman graphique** : Thèmes adultes ou sérieux (identité, guerre, mémoire, politique, introspection), textes réfléchis, récitatifs ou dialogues complexes. Ambiance plus nuancée, parfois sombre ou dramatique, qui indique une lecture destinée à un public adolescent ou adulte.

### **III.5. Les genres documentés**

Dans le vaste univers de la paralittérature, certains récits se distinguent par leur capacité à établir un lien privilégié avec le réel. À travers la combinaison du texte et de l'image, ces œuvres offrent au lecteur une immersion dans des expériences humaines, des contextes historiques ou des parcours individuels et collectifs, tout en conservant la force narrative propre à la littérature populaire.

Ces récits documentés ne se limitent pas au simple divertissement : ils restituent des atmosphères, mettent en lumière des situations sociales ou historiques, et invitent à la réflexion sur des enjeux humains, culturels ou politiques. Leur richesse réside dans cette capacité à conjuguer intensité émotionnelle et valeur informative, offrant ainsi une lecture qui est à la fois sensorielle et intellectuelle. Par ce biais, la paralittérature montre qu'elle peut constituer un véritable outil de mémoire et de transmission, capable de rendre tangibles des réalités souvent invisibles ou méconnues, tout en conservant son pouvoir d'attraction auprès d'un large public.

#### **III.5.1. Roman historique**

La fiction historique en littérature se définit comme une œuvre historico-fictionnelle qui articule étroitement des faits historiques avérés avec des personnages, des intrigues et des situations imaginaires. Elle prend appui sur un contexte historique précis (une époque, un événement majeur, un cadre socio-politique identifiable) tout en laissant à

l'écrivain une liberté créative lui permettant d'inventer des récits plausibles au sein de ce cadre. Cette hybridation entre l'histoire et la fiction donne naissance à un genre narratif riche, situé à la frontière entre le document historique et l'imaginaire romanesque. « Le roman historique a pour fonction essentielle de faire revivre la vie quotidienne d'une époque passée à travers des personnages typiques dont le destin est étroitement lié aux grands mouvements de l'histoire. »<sup>1</sup>

La fonction principale du roman historique, quel que soit le support médiatique (littérature, cinéma, séries télévisées), est de rendre l'Histoire vivante et accessible au public. En intégrant des détails fictifs à un fond historiquement rigoureux et minutieusement reconstitué, l'auteur parvient à combler les silences laissés par les archives et à donner une dimension humaine aux événements du passé. Les figures fictives servent souvent de médiateurs entre le lecteur et l'Histoire, permettant une immersion émotionnelle et une meilleure compréhension des réalités d'une époque donnée.

Le roman historique a pour objectif fondamental de permettre au lecteur ou au spectateur de redécouvrir l'Histoire sous une perspective nouvelle. En associant la rigueur du cadre historique à une dimension narrative et divertissante, la fiction historique parvient à animer des époques révolues, à faire revivre des événements marquants et à donner substance à des personnages, des intrigues et des thématiques significatives. L'auteur cherche ainsi à impliquer le public de manière originale, en transformant le récit historique en une expérience immersive et durablement marquante. Il est un « *Roman vraisemblable de ce qui aurait pu se passer* »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Georg, LUKACS, *Le roman historique*, Paris : Payot, 1965, p, 76.

<sup>2</sup> ROWLEY, A, D'ALMEIDA, F, *Et si on refaisait l'histoire ?*, Editions Odile Jacob, Paris, 2009, p, 10.

Depuis les premières civilisations, les êtres humains ont cherché à raconter et à conserver la mémoire des événements marquants de leur époque. Les sociétés anciennes ont ainsi eu recours à des formes de fiction historique par nécessité, afin de transmettre les faits essentiels de leur histoire dans un contexte où l'écriture et l'archivage systématique n'étaient pas toujours établis. Bien des événements appartenant à des temps reculés n'ont d'ailleurs été consignés que plusieurs siècles après leur survenue. Dans ces conditions, les auteurs chargés de relater l'Histoire s'efforçaient d'intégrer un maximum d'informations historiquement plausibles, tout en recourant à l'imaginaire pour combler les silences des sources et assurer la cohérence du récit.

De nombreuses civilisations anciennes offrent des exemples révélateurs de cette articulation entre histoire et fiction. Les grandes épopées littéraires, telles que *L'Illiade* et *L'Odyssée*, témoignent d'une mise en récit mythifiée de faits et de conflits historiques, participant à la construction d'une mémoire collective. De même, Hérodote, souvent désigné comme le « Père de l'Histoire », entreprend dans *Les Histoires* de retracer les épisodes marquants de la Grèce classique, notamment les guerres médiques opposant Grecs et Perses. Bien qu'il s'appuie sur des récits, des témoignages et des observations, Hérodote n'hésite pas à introduire des éléments narratifs, parfois proches de la fiction, afin de rendre son exposé plus intelligible et vivant. Ces exemples montrent que la fiction historique ne constitue pas une invention moderne, mais s'inscrit dans une longue tradition de mise en récit du passé.

La fiction historique se décline en plusieurs sous-genres, parmi lesquels certains se distinguent par leur popularité et leur richesse narrative.

Le **roman historique biographique** met en scène un personnage ayant réellement existé, autour duquel l'auteur construit des situations, des dialogues ou des événements partiellement ou totalement fictifs afin d'enrichir la trame narrative et de donner une épaisseur romanesque au personnage. Des œuvres telles que *Les Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar ou *Le Roi soleil* de Philippe Erlanger illustrent ce sous-genre, en proposant une relecture intime et subjective de figures historiques majeures.

Le **roman historique romantique** accorde une place centrale à une intrigue amoureuse inscrite dans un contexte historique rigoureusement délimité, souvent marqué par des tensions sociales ou des conflits armés. Ce type de roman combine ainsi les codes de la romance et ceux du roman historique, comme on le voit dans *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell, dont l'histoire d'amour se déploie sur fond de guerre de Sécession, ou encore dans certains romans de Diana Gabaldon, qui mêlent passion et événements historiques.

Les **romans historiques épiques** puisent leur inspiration dans des faits historiques lointains tout en intégrant largement des éléments issus de la légende et du mythe. Les personnages et les événements y sont souvent idéalisés ou amplifiés, à l'image des récits arthuriens, tels que *Le Cycle du Graal* ou *Le Roman du roi Arthur*, où l'Histoire se confond avec la mythologie pour nourrir un imaginaire héroïque et collectif.

Enfin, le **roman historique alternatif**, également appelé Uchronie, repose sur une reconfiguration volontaire de l'Histoire. Il s'agit d'imaginer qu'un événement historique déterminant ne s'est pas produit ou qu'il s'est déroulé autrement, afin d'explorer les conséquences possibles de cette divergence. Des œuvres comme *Le Maître du Haut Château* de Philip K. Dick, qui suppose la victoire des

puissances de l'Axe lors de la Seconde Guerre mondiale, illustrent parfaitement ce sous-genre, où la fiction sert à questionner les mécanismes historiques et les enjeux du réel.

Les amateurs de fiction historique peuvent s'interroger sur l'élément fondateur de ce genre et sur ce qui en constitue la caractéristique essentielle. Les réponses à ces questions diffèrent selon les œuvres, mais certains traits récurrents retiennent généralement l'attention : l'importance accordée au cadre temporel, le souci de l'exactitude des faits historiques, la vraisemblance des événements fictionnels ainsi que la représentation vivante et nuancée des personnages. En donnant à voir des événements ou des figures issues de l'histoire humaine, les écrivains parviennent ainsi à restituer le climat émotionnel d'une époque, offrant aux lecteurs de nouvelles perspectives d'interprétation et les invitant à formuler des interrogations inédites sur le passé.

Aujourd'hui, la fiction historique s'impose comme un genre populaire et particulièrement influent, tant dans le roman que dans le film et la série. Son succès tient à sa capacité à conjuguer l'exactitude historique avec les exigences du récit narratif : suspense, conflits, développement psychologique des personnages. Les écrivains et scénaristes exploitent ainsi les faits historiques comme une trame solide, qu'ils enrichissent par des éléments inventés afin de rendre le récit plus captivant, tout en respectant la vraisemblance. La fiction historique ne se contente donc pas de raconter le passé ; elle le recompose, l'interprète et l'humanise, offrant au lecteur une lecture à la fois instructive et profondément narrative de l'Histoire.

### **Application :**

*Geoffroy de Charnay n'était plus qu'un objet qui noircissait, crépitait, se gonflait de bulles, s'effondrait lentement dans la*

cendre, devenait cendre. Des femmes s'évanouirent. D'autres s'approchaient de la berge, à la hâte, pour aller vomir dans l'eau, presque sous le nez du roi. La foule, d'avoir tant hurlé, s'était calmée, et l'on commençait à crier au miracle parce que le vent, s'obstinant à souffler dans le même sens, couchait les flammes devant le grand-maître, et que celui-ci n'avait pas encore été atteint. Comment pouvait-il tenir si longtemps ? Le bûcher de son côté paraissait intact.

Puis, soudain, il y eut un effondrement du brasier et, ravivées, les flammes bondirent devant le condamné.

- Ça y est, lui aussi ! s'écria Louis de Navarre.

Les vastes yeux froids de Philippe le Bel, même en ce moment, ne cillaient pas.

Et tout à coup, la voix du grand-maître s'éleva à travers le rideau de feu et, comme si elle se fût adressée à chacun, atteignit chacun en plein visage. Avec une force stupéfiante, ainsi qu'il l'avait fait devant Notre-Dame, Jacques de Moley criait :

- Honte ! Honte ! Vous voyez des innocents qui meurent. Honte sur vous tous ! Dieu vous jugera.

La flamme le falgella, brûla sa barbe, calcina en une seconde sa mitre de papier et alluma ses cheveux blancs.

La foule terrifiée s'était tue. On eût dit qu'on brûlait un prophète fou. De ce visage en feu, la voix effrayante proféra :

- Pape Clément !... Chevalier Guillaume !... Roi Philippe !... Avant un an, je vous cite à paraître au tribunal de Dieu pour y recevoir votre juste châtiment ! Maudits ! Maudits ! tous maudits jusqu'à la treizième génération de vos races !...

Les flammes entrèrent dans la bouche du grand-maître, et y étouffèrent son dernier cri. Puis, pendant un temps qui parut

interminable, il se battit contre la mort. Enfin il se plia. La corde se rompit. Il s'effondra dans la fournaise, et l'on vit sa main qui demeurait levée entre les flammes. Elle resta ainsi jusqu'à ce qu'elle fût toute noire.

**Maurice Druon, Les rois maudits, 1973**

**Consigne :**

- À quel événement historique majeur cet extrait fait-il référence ? Situez-le dans son contexte politique et religieux.
- Identifiez les personnages historiques mentionnés dans le texte. Quel rôle ont-ils joué dans l'Histoire ?
- Comment le supplice décrit témoigne-t-il des pratiques judiciaires et punitives du Moyen Âge ?
- Démontrez comment l'auteur transforme un fait historique en scène romanesque à forte intensité dramatique.
- Quels éléments relèvent du fait historique vérifiable et lesquels semblent amplifiés ou romancés ?

**Corrigé type :**

1- Cet extrait fait référence à l'exécution de *Jacques de Molay*, dernier grand maître de l'ordre des Templiers, sur le bûcher en 1314 à Paris. Cet événement se situe dans le contexte de la dislocation de l'ordre du Temple, ordonnée par le roi Philippe le Bel sous prétexte d'hérésie et de corruption. Politiquement, Philippe le Bel cherchait à s'emparer des richesses de l'ordre et à affirmer son autorité face au pouvoir religieux. Religieusement, le pape Clément V, sous pression du roi, avait condamné les Templiers après des procès inéquitables, illustrant la tension entre pouvoir royal et pouvoir pontifical au Moyen Âge.

2- **Jacques de Molay** : dernier grand maître des Templiers, symbole de fidélité à l'ordre et de courage face à la mort. Son exécution marque la fin de l'ordre du Temple.

**Philippe le Bel** : roi de France (1285-1314), instigateur de la suppression des Templiers pour des motifs politiques et financiers.

**Louis de Navarre** : présent lors de l'exécution, probablement représenté pour illustrer le public et la dimension symbolique de l'événement.

**Pape Clément V** : pape (1305-1314), complice indirect de la suppression des Templiers, sous l'influence du roi de France.

**Chevalier Guillaume** : figure mentionnée pour le côté dramatique et symbolique ; il peut faire référence à des dignitaires templiers ou être romancé.

3- **La brutalité physique** : le bûcher et l'usage du feu pour exécuter les condamnés étaient des pratiques réelles et symboliques pour punir les crimes graves, tels que l'hérésie.

**La dimension publique** : l'exécution est décrite devant une foule, soulignant la fonction exemplaire et dissuasive des châtiments médiévaux.

**Le caractère rituel et théâtral** : la mise en scène de l'agonie, les cris, et la présence de figures royales et religieuses renforcent l'autorité et la légitimité du jugement.

4- L'auteur transforme l'événement historique en scène romanesque par plusieurs procédés :

**Amplification sensorielle** : description détaillée des flammes, du visage brûlé, des réactions de la foule (vomissements, silence, peur).

**Suspense et tension** : le temps semble suspendu autour du bûcher, rendant l'issue incertaine jusqu'au dernier moment.

**Discours dramatique** : les paroles de Jacques de Molay (“Honte !”, “Maudits !”) ajoutent une dimension tragique et prophétique, renforçant l’émotion et l’intensité dramatique.

**Point de vue focalisé** : le texte montre les événements à travers les sensations et les réactions des spectateurs, créant un effet immersif.

5- Éléments historiques vérifiables :

- L’exécution de Jacques de Molay sur un bûcher à Paris en 1314.
- L’implication de Philippe le Bel et du pape Clément V dans la suppression de l’ordre des Templiers.
- Le caractère public et rituel de l’exécution.
- Éléments amplifiés ou romancés :
  - Les détails très précis des flammes et des bulles sur le corps, ainsi que la description prolongée de l’agonie.
  - Les réactions dramatiques de la foule et des personnages secondaires comme Louis de Navarre.
  - Les paroles prononcées par Jacques de Molay, qui sont romancées pour accentuer le pathos et la dimension prophétique.
  - Certains personnages secondaires et dialogues peuvent être inventés ou romancés pour créer un effet dramatique.

### **III.5.2. Roman biographique**

Le roman biographique, en paralittérature, occupe une place particulière à la frontière entre le réel et la fiction. Inspiré de la vie d’un personnage ayant réellement existé (écrivain, artiste, figure politique ou historique), ce genre réinterprète les faits biographiques à travers une narration romanesque accessible à un large public. Sans prétendre à l’exactitude scientifique de la biographie savante, le roman biographique

privilégie le récit, l'émotion et l'identification du lecteur au personnage, « *Le roman biographique se situe dans un espace intermédiaire où l'exigence de vérité historique cohabite avec la liberté de l'invention romanesque.* »<sup>1</sup>

L'auteur pallie les lacunes et les zones d'ombre laissées par l'Histoire en recourant à l'imaginaire, qu'il mobilise pour reconstruire avec finesse les pensées, les émotions et les conflits intérieurs de son héros. Cette mise en fiction de l'expérience vécue permet de donner une cohérence narrative à une existence réelle, tout en intensifiant certains épisodes marquants par des procédés de dramatisation destinés à capter l'attention du lecteur. En paralittérature, le roman biographique privilégie avant tout le plaisir de la lecture et l'extériorisation de l'intime : les relations familiales, les souvenirs d'enfance, les expériences amoureuses, les blessures affectives et les moments de chagrin y occupent une place centrale.

Le roman biographique se définit, avant tout, comme un genre hybride situé à la croisée de la biographie historique et de la fiction romanesque. Il prend pour point de départ la vie d'un personnage réel, souvent une figure historique, artistique ou intellectuelle reconnue, dont l'existence sert de trame narrative au récit. S'il s'appuie sur une base documentaire solide et sur des faits attestés, il ne revendique pas l'exactitude scientifique de la biographie savante. L'auteur assume au contraire une part de fiction, qui lui permet de combler les silences de l'Histoire et d'imaginer la dimension intérieure du personnage, notamment ses pensées, ses émotions, ses doutes et ses conflits psychologiques.

La narration adopte fréquemment une perspective subjective, parfois à la première personne, sous la forme de

---

<sup>1</sup> Daniel, MADELENAT, *La biographie*, Presses Universitaires de France, 1984, p. 64.

mémoires ou d'une autobiographie fictive, favorisant l'identification du lecteur. Les épisodes marquants de la vie du héros sont souvent sélectionnés et dramatisés afin de renforcer l'intérêt narratif. Une attention particulière est accordée à la sphère intime (enfance, relations familiales, amours, épreuves personnelles), ce qui contribue à humaniser la figure biographiée. Ainsi, le roman biographique établit un équilibre entre fidélité historique et liberté créatrice, tout en visant avant tout le plaisir de lecture et la transmission d'un savoir culturel sous une forme vivante et accessible.

Cette focalisation sur la sphère personnelle favorise l'identification du lecteur et confère au récit une dimension émotionnelle forte. Ainsi, le roman biographique propose une découverte d'une vie sous une forme vivante, accessible et engagée, où la documentation historique s'articule librement avec l'invention romanesque, sans prétendre à l'exhaustivité ni à l'objectivité de la biographie scientifique.

Parmi les exemples les plus emblématiques du roman biographique, *Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar occupe une place centrale. L'auteure y met en scène l'empereur romain Hadrien, personnage historique avéré, auquel elle prête sa voix dans un long récit rétrospectif adressé à Marc Aurèle. S'appuyant sur une documentation historique rigoureuse, Yourcenar dépasse toutefois la simple reconstitution factuelle pour explorer la dimension intérieure du personnage. Elle imagine ses pensées, ses doutes, ses passions et ses interrogations philosophiques, donnant ainsi chair à une figure que l'Histoire a souvent figée dans sa fonction politique. Le roman accorde une attention particulière à la vie intime d'Hadrien (notamment ses amours, sa relation au pouvoir et sa méditation sur la mort), illustrant parfaitement la spécificité du roman biographique, qui articule fidélité historique et liberté romanesque afin de proposer une

représentation à la fois crédible et profondément humanisée d'un destin réel.

### **III.5.3. Récit de témoignage**

Le récit de témoignage est un genre littéraire fondé sur la relation directe d'une expérience réelle vécue par l'auteur, qui écrit en tant que témoin d'événements historiques, sociaux ou humains marquants. Contrairement à la fiction, ce type de récit repose sur un pacte de vérité entre l'auteur et le lecteur : le narrateur s'engage à dire ce qu'il a vu, vécu ou subi, non pour inventer, mais pour transmettre une expérience authentique. Le témoignage se distingue ainsi par sa double dimension, à la fois personnelle et collective, dans la mesure où le vécu individuel sert à éclairer une réalité historique plus vaste.

Les caractéristiques du récit de témoignage tiennent d'abord à la posture du témoin, qui parle à la première personne et revendique sa présence effective au cœur des événements relatés. L'écriture se veut généralement sobre, parfois factuelle, privilégiant la clarté et l'exactitude plutôt que l'embellissement stylistique, même si certaines œuvres adoptent une forme littéraire élaborée. Le récit s'appuie sur la mémoire, qu'elle soit immédiate (comme dans le journal intime) ou rétrospective, lorsque l'auteur écrit après les faits. Une autre caractéristique essentielle réside dans la visée éthique et mémorielle du témoignage : écrire devient un acte de responsabilité, destiné à conserver la trace d'événements traumatiques, à lutter contre l'oubli et à alerter les générations futures. Alors, le récit de témoignage entretient souvent des liens étroits avec l'Histoire, sans prétendre à l'objectivité absolue du discours historique, et assume la subjectivité inhérente à toute expérience vécue.

Sur le plan historique, le récit de témoignage existe depuis longtemps sous des formes variées. On en retrouve des

traces dans les récits de voyage, les mémoires et les chroniques, où les auteurs cherchaient déjà à transmettre leur expérience du monde. Toutefois, le genre connaît un développement majeur au XX<sup>e</sup> siècle, notamment à la suite des deux guerres mondiales, des génocides et des régimes totalitaires. Les récits de déportation, tels que *Si c'est un homme* de Primo Levi, ou les journaux intimes comme celui d'Anne Frank, ont contribué à donner au témoignage une reconnaissance littéraire et morale nouvelle, en faisant de l'écriture un devoir de mémoire face à l'horreur.

Nous citons les exemples du *Journal d'Anne Frank* et de *Si c'est un homme* pour illustrer la diversité des formes du récit testimonial. *Le Journal d'Anne Frank* constitue un témoignage direct et intime de l'expérience vécue par une adolescente juive cachée pendant l'Occupation nazie. Écrit au quotidien, sans intention littéraire initiale, ce journal relate avec authenticité les moments de peur, d'espoir et la conscience croissante du danger. Sa valeur réside dans la spontanéité de l'écriture et la proximité immédiate avec les événements historiques, offrant ainsi un document à la fois personnel et collectif sur la Shoah.

À l'inverse, *Si c'est un homme* (1947) de Primo Levi s'inscrit également dans le genre du témoignage, mais adopte une forme plus élaborée sur le plan littéraire. Déporté à Auschwitz, Levi écrit après les faits avec une volonté explicite de transmettre l'expérience concentrationnaire. Son récit mêle mémoire personnelle, réflexion morale et analyse des mécanismes de déshumanisation, tout en restant fidèle à la réalité vécue.

Ces deux œuvres relèvent du récit testimonial par leur fondement sur un vécu réel, la posture de témoin direct et la visée éthique et mémorielle. Elles diffèrent cependant par leur forme : *le Journal d'Anne Frank* incarne un témoignage intime et immédiat, tandis que *Si c'est un*

*homme* correspond à un témoignage rétrospectif, réfléchi et littérairement construit.

Dans son évolution contemporaine, le récit de témoignage s'est diversifié et élargi à de nouveaux contextes : conflits modernes, migrations, violences sociales, oppression politique ou expériences de marginalisation. Il peut prendre des formes variées (journal, autobiographie, récit autobiographique, entretien ou écriture fragmentaire) tout en conservant son objectif fondamental : faire entendre une voix singulière au nom d'une expérience vécue. Aujourd'hui, le récit de témoignage occupe une place essentielle dans la littérature et les sciences humaines, car il contribue à la compréhension du passé et du présent, tout en rappelant le rôle fondamental de la parole individuelle dans la construction de la mémoire collective.

### **Application :**

#### **Texte 1 :**

*Plus rien ne nous appartient : ils nous ont pris nos vêtements, nos chaussures, et même nos cheveux ; si nous parlons, ils ne nous écouteront pas, et même s'ils nous écoutaient, ils ne nous comprendraient pas. Ils nous enlèveront jusqu'à notre nom : et si nous voulons le conserver, nous devons trouver en nous la force nécessaire pour que derrière ce nom, quelque chose de nous, de ce que nous étions, subsiste.*

**Primo Levi, et si c'est un homme, 1947**

#### **Texte 2 :**

*C'est une sensation très étrange, pour quelqu'un dans mon genre, d'écrire un journal. Non seulement je n'ai jamais écrit, mais il me semble que plus tard, ni moi ni personne ne s'intéressera aux confidences d'une écolière de treize ans. Mais à vrai dire, cela n'a pas d'importance, j'ai envie d'écrire et bien plus encore de dire vraiment ce que j'ai sur*

*le cœur une bonne fois pour toutes à propos d'un tas de choses. Le papier a plus de patience que les gens : ce dicton m'est venu à l'esprit par un de ces jours de légère mélancolie où je m'ennuyais, la tête dans les mains, en me demandant dans mon apathie s'il fallait sortir ou rester à la maison et où, au bout du compte, Je restais plantée là à me morfondre. Oui, c'est vrai, le papier a de la patience, et comme je n'ai pas l'intention de jamais faire lire à qui que ce soit ce cahier cartonné paré du titre pompeux de « Journal », à moins de rencontrer une fois dans ma vie un ami ou une amie qui devienne l'ami ou l'amie avec un grand A, personne n'y verra probablement d'inconvénient.*

### **Le journal d'Anne Frank**

#### **Consigne :**

- Situez les deux textes dans leur contexte historique et littéraire.
- Démontrez que ces deux extraits relèvent du récit de témoignage.
- Analysez la représentation de l'identité humaine dans le texte de Primo Levi.
- Expliquez le rôle de l'écriture dans l'extrait du Journal d'Anne Frank.
- Comparez la forme du témoignage dans les deux textes (énonciation, tonalité, objectif).

#### **Corrigé type :**

##### **1. Contexte historique et littéraire**

Les deux textes s'inscrivent dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et de la persécution des Juifs en Europe. *Si c'est un homme* est un récit de témoignage rédigé après la libération des camps de concentration, tandis que le *Journal d'Anne Frank* est écrit sur le vif, pendant la période de clandestinité. Littérairement, ils appartiennent au genre du

récit testimonial, qui vise à transmettre une expérience vécue et à préserver la mémoire historique.

## **2. Le récit de témoignage**

Les deux extraits relèvent du récit de témoignage car ils reposent sur un vécu réel et adoptent la posture de témoins directs. L'énonciation à la première personne renforce l'authenticité du récit et instaure un pacte de vérité avec le lecteur. Les auteurs ne cherchent ni à inventer ni à embellir, mais à dire ce qu'ils ont vécu, dans une perspective mémorielle et éthique.

## **3. L'identité humaine chez Primo Levi**

Dans le texte de Primo Levi, la perte progressive de l'identité humaine est au cœur du témoignage. La répétition de la négation (« plus rien », « même nos cheveux », « même notre nom ») souligne la déshumanisation systématique imposée par le camp. Le témoignage met en évidence la violence symbolique exercée sur les détenus, réduits à l'état d'objets, tout en affirmant que la mémoire et la résistance intérieure permettent de préserver une forme d'humanité.

## **4. Le rôle de l'écriture chez Anne Frank**

Dans l'extrait du *Journal d'Anne Frank*, l'écriture joue un rôle essentiel de refuge et de libération émotionnelle. Le journal devient un interlocuteur symbolique, capable de « patience », contrairement aux êtres humains. L'acte d'écrire permet à la jeune fille d'exprimer ses sentiments, ses doutes et sa solitude, faisant de l'écriture un moyen de survie psychologique face à la peur et à l'isolement.

## **5. Comparaison des formes testimoniales**

Les deux textes se distinguent par leur forme et leur temporalité. Le témoignage de Primo Levi est rétrospectif, structuré et analytique, marqué par une tonalité grave et réflexive. Celui d'Anne Frank est immédiat, intime et

spontané, relevant du journal personnel. Toutefois, malgré ces différences, les deux récits partagent une même visée mémorielle : conserver la trace d'une expérience humaine extrême et en transmettre le sens aux générations futures.

### **III.6. La littérature de jeunesse**

La littérature de jeunesse désigne l'ensemble des œuvres destinées prioritairement aux enfants et aux adolescents, même si nombre d'entre elles sont aujourd'hui lues par un public adulte. Elle se caractérise par une écriture accessible, une intrigue souvent dynamique et une attention particulière portée au développement psychologique du jeune lecteur. Les thèmes abordés (la découverte de soi, l'amitié, la famille, la peur, la justice ou encore le passage de l'enfance à l'âge adulte) sont généralement en lien avec les préoccupations et l'univers des jeunes. La littérature de jeunesse remplit ainsi une double fonction : elle vise à la fois le plaisir de lire et une dimension éducative, qu'elle soit morale, sociale ou culturelle.

Son rapport à la paralittérature est étroit, dans la mesure où la littérature de jeunesse partage avec celle-ci plusieurs caractéristiques, notamment une large diffusion, une forte dimension narrative et une réception populaire. Longtemps marginalisée par la critique académique, la littérature de jeunesse a souvent été considérée comme un sous-genre, en raison de son public ciblé et de son apparente simplicité formelle. Comme la paralittérature, elle privilégie la lisibilité, la clarté de l'intrigue et l'efficacité du récit, parfois au détriment de l'expérimentation stylistique.

Cependant, cette assimilation à la paralittérature ne rend pas pleinement compte de la richesse du genre. Si certaines œuvres de littérature de jeunesse relèvent clairement d'une production paralittéraire, d'autres se distinguent par une grande qualité esthétique et une réelle profondeur

thématique, « *La littérature de jeunesse ne se définit pas par une simplification de la littérature, mais par une adaptation des formes, des thèmes et des stratégies narratives à un lectorat en construction.* »<sup>1</sup> Au fil du temps, la littérature de jeunesse a connu une évolution notable, s'ouvrant à des thématiques complexes (guerre, mort, identité, exclusion) et adoptant des formes narratives élaborées. Elle occupe aujourd'hui une place reconnue dans le champ littéraire, tout en conservant des liens forts avec la paralittérature par sa vocation populaire et son accessibilité.

La littérature de jeunesse se définit par un ensemble de caractéristiques propres, tout en s'inscrivant dans une histoire marquée par une évolution progressive de ses formes et de ses fonctions. Elle rassemble des œuvres destinées principalement aux enfants et aux adolescents, avec pour objectif de susciter le plaisir de la lecture tout en accompagnant le développement intellectuel, affectif et moral du jeune lecteur. Son écriture se distingue par une langue globalement accessible, une narration claire et une structuration souvent linéaire, bien que certaines œuvres contemporaines recourent à des techniques narratives plus complexes. Les personnages, fréquemment jeunes, servent de figures d'identification, tandis que les thèmes abordés (apprentissage de la vie, amitié, quête d'identité, rapport à l'autorité ou à la différence) font écho aux préoccupations de l'enfance et de l'adolescence.

Sur le plan formel, la littérature de jeunesse accorde une place importante à l'imaginaire, notamment à travers le conte, la fable, le merveilleux ou la fantasy, mais elle peut également s'ancrer dans le réalisme. Elle assume souvent une fonction éducative ou morale, héritée de ses origines, sans pour autant s'y limiter. Avec le temps, cette dimension

---

<sup>1</sup> Natalie, PRINCE, *La littérature de jeunesse*, Armand Colin, Paris, p, 103.

didactique s'est nuancée, laissant davantage de place à la complexité psychologique, à l'émotion et à la liberté d'interprétation du lecteur. Par ailleurs, la forte présence de collections éditoriales et la sérialité de certaines œuvres rapprochent la littérature de jeunesse de la paralittérature, tout en contribuant à sa large diffusion.

Historiquement, les origines de la littérature de jeunesse remontent aux contes transmis oralement, puis fixés par écrit, comme chez Perrault ou les frères Grimm. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, elle est principalement éducative et moralisatrice, destinée à former l'enfant selon les valeurs sociales et religieuses de l'époque. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le genre connaît un tournant avec l'essor du roman d'aventures et du récit d'enfance, donnant plus de place à l'imagination et au divertissement. Des auteurs comme Jules Verne ou Lewis Carroll participent à cette évolution en proposant des œuvres qui allient savoir, aventure et fantaisie.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la littérature de jeunesse s'émancipe progressivement de sa seule vocation pédagogique. Elle s'ouvre à des thématiques plus graves et réalistes (guerre, mort, injustice sociale) et adopte des formes narratives plus élaborées. L'après-guerre marque un moment clé de sa reconnaissance, avec la multiplication des maisons d'édition spécialisées et l'intérêt croissant des chercheurs. À l'époque contemporaine, la littérature de jeunesse connaît un véritable essor et une diversification marquée des genres : albums illustrés, bandes dessinées, romans initiatiques, dystopies ou fantasy pour adolescents. Cette évolution témoigne d'un genre désormais pleinement reconnu, capable de conjuguer accessibilité, richesse thématique et exigences littéraires.

### III.6.1. Roman d'apprentissage

Le roman d'apprentissage pour la jeunesse, héritier direct du *Bildungsroman*<sup>1</sup>, se définit comme un récit centré sur la formation progressive d'un personnage jeune, confronté à des expériences déterminantes qui contribuent à la construction de son identité morale, sociale et psychologique. Ce genre met en scène le passage de l'enfance ou de l'adolescence à une forme de maturité, à travers un parcours initiatique fait d'épreuves, de doutes et de prises de conscience. Comme le souligne Franco Moretti, « le roman de formation raconte la jeunesse comme âge des possibles et comme moment décisif de l'intégration sociale. »<sup>2</sup>

Les principales caractéristiques du roman d'apprentissage résident avant tout dans la mise en scène d'un héros en devenir, dont l'évolution psychologique et morale constitue le véritable moteur du récit. À la différence des romans centrés sur l'action ou l'intrigue, le roman d'apprentissage privilégie la transformation intérieure du protagoniste : celui-ci progresse à travers une série d'épreuves, d'expériences et de choix décisifs qui contribuent à sa construction identitaire. Le parcours narratif est ainsi structuré comme une trajectoire, allant de l'enfance ou de l'adolescence vers un âge plus mûr, symbolisant l'accès progressif à la connaissance de soi et au monde social.

La narration adopte fréquemment une focalisation interne, voire une narration à la première personne, ce qui permet d'immerger le lecteur dans la subjectivité du personnage. Ce dispositif narratif favorise l'expression des pensées, des

---

<sup>1</sup> Un **Bildungsroman** (terme allemand signifiant « roman de formation » ou « roman d'éducation ») qui renvoie au genre littéraire qui suit le développement moral, psychologique et intellectuel d'un protagoniste depuis son enfance jusqu'à sa maturité, souvent avec une réconciliation finale avec la société.

<sup>2</sup> Moretti, F. (1987). *The way of the world: The Bildungsroman in European culture*. Verso, p, 32.

émotions et des conflits intérieurs du héros, rendant sensibles ses hésitations, ses doutes et ses aspirations. Le lecteur est alors invité à partager une expérience intime, fondée sur l'identification et l'empathie, ce qui renforce la portée formatrice du récit, en particulier dans le cadre de la littérature de jeunesse.

Les thématiques abordées dans le roman d'apprentissage sont généralement liées aux étapes essentielles de la socialisation : la quête d'identité personnelle, les relations familiales et scolaires, l'importance de l'amitié, les premières expériences amoureuses, ainsi que la confrontation à l'autorité parentale, scolaire ou institutionnelle. À travers ces thèmes, le récit met en scène les tensions entre dépendance et autonomie, conformité sociale et affirmation de soi. La découverte du monde adulte apparaît souvent comme un moment clé, parfois désenchanté, marquant la fin des illusions et l'entrée dans une réalité plus complexe.

Cette dimension formatrice confère ainsi au roman d'apprentissage une double fonction, à la fois narrative et éducative. Le texte raconte une histoire tout en proposant un modèle de réflexion sur la construction de l'individu et sur les valeurs sociales et morales qui structurent son existence. Cette perspective met en lumière le rôle spécifique du roman d'apprentissage dans la littérature de jeunesse : loin de réduire la complexité du réel, il en module l'expression afin d'accompagner le jeune lecteur dans son propre processus de formation et de maturation.

Sur le plan historique, les origines du roman d'apprentissage remontent à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'émergence du *Bildungsroman* en Europe, notamment avec *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe, œuvre fondatrice du genre. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le roman de formation s'inscrit dans un cadre réaliste et social, comme chez Dickens avec *David Copperfield*, où

l'éducation morale du héros est étroitement liée aux structures sociales. Peu à peu, cette forme romanesque se rapproche de la littérature destinée à la jeunesse, en mettant au premier plan l'expérience enfantine et adolescente.

Au XX<sup>e</sup> siècle, le roman d'apprentissage connaît une évolution majeure : il s'émancipe de son objectif strictement moralisateur et s'ouvre à une exploration plus complexe de la psychologie juvénile. Des œuvres comme *L'Attrape-cœurs* de J. D. Salinger illustre cette mutation, en proposant une initiation marquée par l'échec, la nostalgie ou la crise intérieure. Cette évolution traduit ce que Philippe Ariès décrit comme une nouvelle reconnaissance de l'enfance et de l'adolescence en tant qu'âge spécifique de la vie (*L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, 1960).

Dans la littérature de jeunesse contemporaine, le roman d'apprentissage s'inscrit fréquemment dans des formes issues de la paralittérature, notamment la fantasy, la dystopie ou le roman sériel destiné aux adolescents. Nathalie Prince observe à ce propos que « *la littérature de jeunesse entretient des liens étroits avec les genres populaires, qui favorisent l'identification du lecteur et la continuité de la lecture.*»<sup>1</sup> Des œuvres comme *Harry Potter* de J. K. Rowling illustrent cette hybridation : le parcours scolaire et moral du héros, suivi sur plusieurs volumes, constitue un véritable roman d'apprentissage, tout en s'inscrivant dans un cadre fictionnel spectaculaire et accessible à un large public.

Ainsi, le roman d'apprentissage pour la jeunesse apparaît comme un genre évolutif, à la croisée de la formation individuelle, de la transmission des valeurs et du divertissement narratif. En s'appuyant tantôt sur des formes littéraires exigeantes, tantôt sur les codes de la

---

<sup>1</sup> Natalie, PRINCE, *La littérature de jeunesse*, Armand Colin, Paris, p, 91.

paralittérature, il participe activement à la construction du jeune lecteur, tout en reflétant les transformations sociales et culturelles de chaque époque.

A titre d'exemple, *Le Grand Meaulnes* (1913) d'Alain-Fournier constitue une représentation emblématique du roman d'apprentissage, dans la mesure où il met en scène le parcours initiatique d'un jeune héros en quête de sens, d'idéal et d'identité. Le personnage d'Augustin Meaulnes apparaît dès le début comme un adolescent en devenir, marqué par une profonde insatisfaction face au quotidien et par un désir intense d'évasion. Son errance symbolique lors de la « fête mystérieuse » représente une étape fondatrice de son apprentissage, en ce qu'elle provoque une rupture avec l'enfance et déclenche une quête existentielle durable :

*Tandis que l'heure avance, que ce jour-là va bientôt finir et que déjà je le voudrais fini, il y a des hommes qui lui ont confié tout leur espoir, tout leur amour et leurs dernières forces. Il y a des hommes mourants, d'autres qui attendent une échéance, et qui voudraient que ce ne soit jamais demain. Il y en a d'autres pour qui demain pointerait comme un remords. D'autres qui sont fatigués, et cette nuit ne sera jamais assez longue pour leur donner tout le repos qu'il faudrait. Et moi, moi qui ai perdu ma journée, de quel droit est-ce que j'ose appeler demain ?*

**Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* (1913)**

L'évolution intérieure du héros constitue le cœur du récit. Meaulnes est confronté à l'écart entre ses aspirations idéalisées et la réalité du monde adulte, souvent décevante. Cette tension structure son cheminement psychologique : à travers l'expérience de l'amour idéalisé pour Yvonne de Galais, il découvre les limites du rêve et la complexité des relations humaines. Le roman montre ainsi comment l'idéal romantique se heurte progressivement à la réalité, thème central du roman d'apprentissage. La narration adopte une

focalisation interne indirecte, à travers le regard de François Seurel, narrateur et témoin du parcours de Meaulnes. Ce choix narratif permet au lecteur de suivre les émotions, les doutes et les contradictions du héros tout en conservant une distance réflexive. Le récit met ainsi en valeur les conflits intérieurs propres à l'adolescence : l'hésitation entre fidélité au passé et inscription dans le présent, entre rêve et responsabilité.

Les thèmes abordés correspondent pleinement aux caractéristiques du roman d'apprentissage : la quête d'identité, la place de l'école comme espace de socialisation, l'amitié fondatrice entre Meaulnes et Seurel, l'amour idéalisé, ainsi que la difficulté d'entrer dans le monde adulte. La confrontation à l'autorité et aux normes sociales apparaît en filigrane, notamment à travers le refus du héros d'accepter une vie ordinaire et stable.

*Le Grand Meaulnes* remplit une fonction à la fois narrative et formatrice. Le récit ne se contente pas de raconter une histoire individuelle, mais propose une réflexion sur le passage de l'adolescence à l'âge adulte, sur la perte des illusions et sur la construction du sujet. À ce titre, le roman illustre parfaitement l'idée formulée par Nathalie Prince selon laquelle la littérature destinée à un lectorat jeune ne simplifie pas les enjeux existentiels, mais les adapte à un lecteur en construction, en l'accompagnant dans une réflexion sur lui-même et sur le monde.

### **III.6.2. Roman illustré et album**

Le roman illustré de jeunesse est une forme hybride de la littérature pour enfants qui associe texte narratif et illustrations afin de construire le sens du récit de manière complémentaire. Contrairement à l'album illustré, où l'image peut parfois prédominer, le roman illustré repose d'abord sur un texte suivi et relativement développé, les

illustrations venant accompagner, enrichir et parfois orienter l'imaginaire du jeune lecteur. Ce format s'adresse principalement aux enfants à partir de 5 ou 6 ans, lecteurs débutants ou intermédiaires, jusqu'aux pré-adolescents de 12 ou 13 ans, constituant ainsi une étape essentielle dans le parcours de formation du lecteur.

Sur le plan thématique, le roman illustré de jeunesse offre une grande diversité d'univers narratifs. Il explore aussi bien le fantastique et la féerie, favorisant l'évasion et l'émerveillement, que le roman d'aventure, fondé sur l'action, le voyage et les épreuves, ou encore des récits ancrés dans la vie quotidienne, qui permettent aux jeunes lecteurs de s'identifier aux personnages et de réfléchir à leurs émotions, leurs relations et leurs questionnements. « *L'image joue un rôle de médiation entre l'enfant et le texte écrit, facilitant l'entrée en lecture tout en stimulant l'imaginaire.* »<sup>1</sup> Cette pluralité thématique contribue au développement de l'imagination, de la sensibilité esthétique et de la compréhension narrative.

Les illustrations jouent un rôle fondamental dans ce type de roman : elles soutiennent la lecture, facilitent la compréhension des scènes complexes, donnent corps aux personnages et aux décors, et participent à la création d'une atmosphère singulière. Elles permettent également de maintenir l'attention du lecteur, de stimuler son interprétation personnelle et de rendre la lecture plus accessible, notamment pour les enfants encore peu autonomes face au texte écrit. « *L'illustration n'est pas un simple ornement du texte : elle participe à la construction du sens et oriente l'interprétation du lecteur.* »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jean, PERROT, *Jeux et enjeux du livre d'enfance*, Cercle de la Librairie, 1999, p, 50.

<sup>2</sup> Sophie, VAN DER LINDEN, *Lire l'album*, L'Atelier du livre, 2006, p, 84.

Le succès du roman illustré de jeunesse se manifeste aussi à travers de séries populaires, telles que *Harry Potter* de J. K. Rowling ou *Gardiens des Cités Perdues* de Shannon Messenger, qui, bien que plus denses sur le plan textuel, intègrent un imaginaire visuel fort, souvent prolongé par des éditions illustrées. Par ailleurs, de nombreux auteurs et illustrateurs ont marqué ce genre, à l'image de Benjamin Lacombe, dont le travail allie une écriture poétique à une esthétique raffinée, ou Sara Ogilvie, reconnue pour ses illustrations expressives qui renforcent l'émotion et la lisibilité du récit.

Des œuvres telles que *Le Souffleur de rêves*, *La Mélodie des tuyaux*, ainsi que diverses adaptations illustrées de classiques de la littérature, illustrent parfaitement la fonction médiatrice du roman illustré de jeunesse : rendre accessibles des récits complexes, encourager le goût de la lecture et établir un pont entre la littérature de jeunesse et la littérature patrimoniale. À ce titre, le roman illustré constitue non seulement un outil de divertissement, mais aussi un vecteur essentiel de formation culturelle et littéraire chez le jeune lecteur.

Les œuvres véritablement destinées à la jeunesse n'émergent en France qu'à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, période à laquelle commence à se dessiner une différenciation progressive entre lectorat adulte et lectorat infantin. Avant cette date, la production littéraire ne reconnaît pas l'enfant comme un destinataire spécifique : les livres circulent indifféremment entre les générations et ne tiennent guère compte des capacités cognitives, linguistiques ou imaginatives des jeunes lecteurs. Cette absence de distinction s'explique non seulement par la faible alphabétisation des enfants, mais surtout par l'inexistence d'un statut social et symbolique propre à l'enfance, qui ne suscite encore ni une attention morale ni une considération éducative particulières.

Au Moyen Âge, les textes transmis aux jeunes publics ne relèvent pas d'une littérature pensée pour eux. Les romans de chevalerie, tels que *Lancelot du Lac*, les récits bibliques et les textes traditionnels, comme *Gargantua* ou *Le Roman de Renart*, constituent l'essentiel du corpus diffusé. Ces œuvres, souvent véhiculées par l'oralité, remplissent avant tout une fonction instructive et morale. Les images y sont rares ou essentiellement décoratives, et l'idée d'un livre fondé sur une interaction structurée entre texte et image, telle qu'on la connaît aujourd'hui dans l'album ou le roman illustré, reste absente.

Le livre adressé aux enfants apparaît alors principalement comme un outil pédagogique et normatif, au service de l'éducation religieuse, morale et sociale. Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, les évolutions de l'imprimerie et l'élargissement progressif du lectorat favorisent une diversification des productions éditoriales, notamment sous la forme de manuels, d'ouvrages moraux ou de livres d'apprentissage. C'est dans ce contexte que l'usage de l'image commence à se développer à des fins didactiques, préparant le terrain à l'essor ultérieur de l'album illustré et du roman illustré pour la jeunesse.

Cependant, malgré cette diversification, l'enfant ne dispose pas encore d'une pleine reconnaissance sociale. La littérature ne peut véritablement lui être destinée que lorsque l'enfance est pensée comme une période spécifique de la vie, dotée d'un imaginaire, d'une sensibilité et de besoins propres. Ce changement de regard permet l'émergence progressive de formes éditoriales hybrides, telles que l'album (où texte et image se répondent de manière étroite) et, plus tard, du roman illustré, qui associe un récit narratif suivi à une iconographie jouant un rôle de soutien et d'interprétation. La reconnaissance de l'enfant comme sujet culturel prépare l'émergence d'une littérature de jeunesse structurée, au sein de laquelle l'album et le

roman illustré occupent une place centrale. Ces genres témoignent d'un déplacement fondamental des fonctions du livre de jeunesse : d'un outil essentiellement éducatif et moral, il devient progressivement un espace d'imagination, de plaisir de lecture et de construction de l'identité du jeune lecteur.

Depuis plusieurs années, la littérature de jeunesse contemporaine connaît un essor remarquable, se traduisant par un enrichissement considérable de l'offre éditoriale et une diversification accrue des rayons des librairies. Les auteurs y font preuve d'une créativité foisonnante, renouvelant sans cesse les formes, les thématiques et les modes de narration. Parmi les genres dans lesquels les écrivains de jeunesse s'illustrent tout particulièrement figure l'album illustré, domaine où des auteurs tels que Claude Ponti et Grégoire Solotareff occupent une place majeure.

Une véritable culture de l'album se construit progressivement, aussi bien dans le cadre familial que dans les institutions scolaires. L'album constitue en effet l'un des premiers objets culturels que l'enfant peut manipuler, explorer et parfois posséder dès son plus jeune âge. Sa matérialité, son rapport étroit entre texte et image et sa lisibilité en font un support privilégié, y compris dans les pratiques pédagogiques : de nombreux enseignants s'appuient ainsi sur la littérature d'enfance et de jeunesse comme outil d'apprentissage de la lecture et de sensibilisation au langage narratif.

En France, l'album de jeunesse connaît un développement particulièrement marqué à partir de la fin des années 1980, sous l'impulsion de maisons d'édition influentes telles que *l'École des loisirs* ou *le Rouergue*. Cet essor s'accompagne de la reconnaissance d'auteurs et d'illustrateurs emblématiques, parmi lesquels Claude Ponti, avec *L'Album d'Adèle* (1986), Yvan Pommaux, Claude Boujon, ainsi que

d'œuvres devenues majeures comme *Loulou* de Grégoire Solotareff ou *Chien bleu* de Nadja. Ces productions contribuent à légitimer l'album comme une forme artistique et littéraire à part entière.

Par ailleurs, de nombreux éditeurs (Gallimard, Hachette, Circonflexe, Thierry Magnier, l'École des loisirs) proposent des albums élaborés, caractérisés par des textes poétiques et symboliques et des illustrations à forte valeur esthétique, abordant des thématiques essentielles telles que la différence, la tolérance, la mort ou les émotions. À côté de ces grandes maisons, des structures éditoriales plus modestes privilégient une démarche qualitative, à l'image de Mémo, fondée à Nantes en 1993, qui consacre une partie de son catalogue à des rééditions marquantes, ou des Éditions du Jasmin, créées en 1997 et révélées par la publication des *Contes de l'alphabet* d'Emmanuelle et Benoît de Saint-Chamas. Certaines maisons prennent également le parti de publier des textes audacieux, parfois qualifiés de « politiquement incorrects », mais appréciés tant par les enfants que par les adultes, à l'exemple de *Le Dragon dégoûtant* d'Henriette Bichonnier, illustré par Pef.

Dès les années 1970, la critique littéraire commence à accorder une attention spécifique à ces œuvres mêlant étroitement texte et image. Les travaux de Janine Despinette, qui développe le concept de « littérature en couleurs », jouent à ce titre un rôle fondateur dans la reconnaissance universitaire et critique de l'album jeunesse. Cette évolution critique accompagne l'émergence, au sein de l'édition jeunesse, de nouvelles formes narratives qui repoussent les frontières du dicible et de l'indicible, introduisent de nouveaux types de personnages et abordent des thématiques jusqu'alors peu traitées. Les avancées technologiques et les possibilités offertes par les techniques modernes d'impression et de fabrication du livre contribuent à élargir l'expérience de lecture. L'album

devient alors un espace d'expérimentation visuelle et narrative, proposant des dispositifs toujours plus riches et complexes, qui renouvellent en profondeur la relation entre le jeune lecteur, le texte et l'image.

Il est à noter que le roman illustré et l'album de jeunesse constituent deux formes éditoriales majeures qui, bien qu'elles associent toutes deux texte et image, se différencient profondément par leur organisation formelle, leur fonction narrative et leur rapport au lecteur.

Sur le plan de la forme, l'album de jeunesse se caractérise par une interaction étroite et équilibrée entre texte et image. L'image y occupe une place centrale, parfois même dominante, au point que le sens du récit ne peut être pleinement compris sans la lecture conjointe des illustrations. Le texte y est généralement bref, fragmenté, souvent réparti sur la double page, et propose une narration condensée, parfois elliptique. La mise en page, la matérialité du livre (format, papier, typographie) participent pleinement à la construction du récit.

À l'inverse, le roman illustré repose avant tout sur un texte narratif continu, organisé en chapitres et structuré selon les codes du roman. Les illustrations y sont plus espacées et jouent un rôle d'accompagnement : elles soutiennent la compréhension, enrichissent l'imaginaire du lecteur ou renforcent l'atmosphère, mais ne sont pas indispensables à l'intelligibilité de l'histoire.

Sur le plan du contenu, l'album de jeunesse privilégie souvent une narration symbolique et métaphorique. Il aborde des thèmes parfois complexes (la peur, la solitude, la mort, la différence, la construction de soi) à travers des récits courts, ouverts à l'interprétation, dans lesquels l'image peut dire ce que le texte ne formule pas explicitement. L'album sollicite fortement la participation du lecteur, invité à combler les blancs du récit et à

interpréter la relation entre texte et illustration. Le roman illustré, quant à lui, développe une intrigue plus longue et linéaire, fondée sur des péripéties, des évolutions psychologiques et une progression temporelle marquée. Les thèmes abordés relèvent fréquemment de l'aventure, du fantastique, du roman d'apprentissage ou de la vie quotidienne, et visent une immersion prolongée dans l'univers fictionnel.

Le rapport au lecteur constitue un autre critère de distinction indispensable. L'album s'adresse prioritairement aux jeunes enfants, souvent dans un contexte de lecture partagée avec un adulte. Il favorise l'oralité, l'échange et l'interprétation collective. Le roman illustré, en revanche, accompagne l'enfant vers une lecture plus autonome. Il s'adresse généralement à des lecteurs à partir de 6 ou 7 ans et joue un rôle de transition entre l'album et le roman sans images, en rassurant le jeune lecteur par la présence ponctuelle d'illustrations tout en développant son endurance et sa capacité de compréhension textuelle.

Ainsi, si l'album de jeunesse peut être défini comme une forme artistiquement élaborée où texte et image co-construisent le sens, le roman illustré se présente comme une forme narrative intermédiaire, centrée sur le texte mais enrichie visuellement. Loin de s'opposer, ces deux genres sont complémentaires : ils participent ensemble à la formation du lecteur, en l'accompagnant progressivement de la découverte sensible de l'image vers la maîtrise d'une narration romanesque plus complexe.

Les images suivantes offrent un aperçu visuel des deux genres:

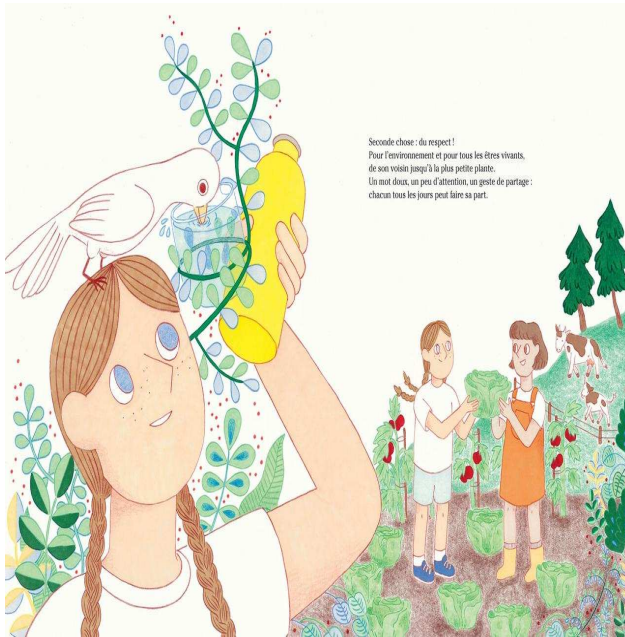


Illustration d'un album de littérature de jeunesse.<sup>1</sup>

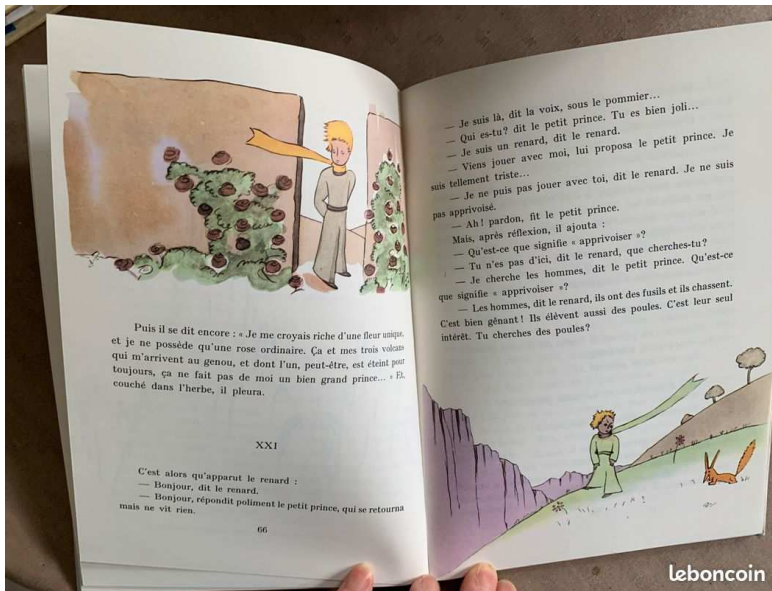


Illustration d'un Roman illustré pour la jeunesse.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Image disponible sur :

<https://www.rts.ch/info/culture/livres/11174774-greta-change-le-monde-un-album-pour-veiller-les-consciences.html>

### III.6.3. Fantasy contemporaine pour la jeunesse

Après l'émergence du « phénomène Harry Potter », les médias destinés à la jeunesse continuent d'explorer de manière intensive les territoires du merveilleux, au cœur desquels s'inscrit la fantasy contemporaine. Les multiples déclinaisons de cet imaginaire surnaturel, nourri à la fois par les contes traditionnels et les mythes anciens, constituent l'un des aspects les plus visibles de l'essor considérable du secteur éditorial de jeunesse et de ses nombreuses adaptations sur différents supports. Si l'association entre l'enfance et le merveilleux (pensée magique, représentation idéalisée de l'âge d'or ou mythe du paradis perdu) paraît naturelle et transhistorique, ses racines peuvent néanmoins être situées dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette période voit coïncider la publication des grands recueils de contes folkloriques (Grimm, Afanassiev), la naissance de la fantasy moderne en Angleterre et le développement des premières formes d'industrie culturelle. La fantasy pour la jeunesse, telle qu'elle se déploie aujourd'hui, s'inscrit pleinement dans cet héritage tout en le renouvelant : elle réactualise les motifs du merveilleux en les adaptant à des sensibilités contemporaines, à de nouveaux supports médiatiques et à des enjeux narratifs et symboliques inédits, propres aux jeunes lecteurs d'aujourd'hui.

Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, la fantasy contemporaine pour la jeunesse connaît une expansion remarquable, au point de s'imposer comme l'un des genres dominants du

---

<sup>1</sup> Image disponible sur :

<https://www.leboncoin.fr/ad/livres/3104089939>

paysage éditorial. Le succès mondial de séries romanesques de J. K. Rowling a ouvert la voie à une multiplication de sagas destinées aux jeunes lecteurs, parmi lesquelles *Percy Jackson* de Rick Riordan, *À la croisée des mondes* de Philip Pullman ou encore *Artemis Fowl* d'Eoin Colfer. Ces œuvres ont largement dépassé le cadre strictement littéraire pour devenir de véritables phénomènes médiatiques, donnant lieu à des adaptations cinématographiques, télévisuelles, vidéoludiques et numériques. Ainsi, l'essor actuel de la fantasy destinée à la jeunesse, qui investit de manière massive, voire hégémonique, l'ensemble des supports médiatiques à destination des enfants et des adolescents, s'est imposé comme un phénomène culturel majeur. Plus de quinze ans après les succès fondateurs de Philip Pullman et de J. K. Rowling, ce genre continue de susciter un engouement constant auprès des jeunes lecteurs, tout en stimulant une prolifération de créations littéraires et médiatiques conçues en réponse à ces attentes.

Ce regain contemporain pour l'imaginaire merveilleux et les séductions du magique propres à l'enfance appelle une attention critique particulière. Inscrite dès les origines de la fantasy comme genre littéraire, notamment dans l'Angleterre victorienne, la production spécifiquement destinée au jeune public se caractérise par une histoire, des formes et des évolutions qui conduisent à la vitalité remarquable qu'elle connaît aujourd'hui. Dès lors, c'est le rapport qu'entretiennent une époque donnée et son genre fictionnel privilégié avec la représentation idéalisée de l'enfance qu'il convient d'interroger.

La fantasy de jeunesse s'inscrit ainsi dans une logique de circulation transmédiate où le roman constitue souvent le point de départ d'un univers narratif étendu. Cette visibilité accrue contribue à renforcer l'attractivité du genre auprès du jeune public et à en faire un espace privilégié d'imaginaire, combinant aventure, initiation et questionnements

identitaires, tout en témoignant de la capacité du merveilleux à se renouveler et à s'adapter aux pratiques culturelles contemporaines. Comme le souligne Anne Besson, « *la fantasy met en place des mondes autres qui permettent au lecteur de penser le réel autrement* »<sup>1</sup> ; cette capacité du genre à proposer un imaginaire structuré et signifiant explique en partie son succès massif auprès du jeune public. En devenant un phénomène éditorial et médiatique majeur, la fantasy de jeunesse ne se contente plus d'occuper un espace marginal du champ littéraire, mais s'impose comme un vecteur central de socialisation culturelle et symbolique.

Parmi les œuvres emblématiques de la fantasy destinée à la jeunesse, *Harry Potter à l'école des sorciers* de J. K. Rowling occupe une place centrale. Ce roman met en scène un jeune protagoniste ordinaire qui découvre l'existence d'un monde magique parallèle, structuré par des règles, des institutions et une mythologie propre. Le récit repose sur une dynamique initiatique caractéristique du genre : le héros, confronté à l'épreuve de la séparation d'avec le monde réel, accède à un univers surnaturel qu'il doit apprendre à comprendre et à maîtriser. La magie, omniprésente mais codifiée, joue un rôle symbolique majeur, puisqu'elle accompagne la construction identitaire du personnage et son passage de l'enfance à une forme de responsabilité morale. Le succès de l'œuvre tient également à la réactualisation des motifs traditionnels du merveilleux – école, épreuves, figures du bien et du mal – dans un cadre contemporain propice à l'identification du jeune lecteur, illustrant ainsi l'une des spécificités fondamentales de la fantasy jeunesse.

---

<sup>1</sup> Anne, BESSON, *La Fantasy*, Klincksieck, coll. "50 questions", 2007, p. 21.

Une autre voie de la fantasy pour la jeunesse se manifeste dans *Le Royaume de Kensuké* de Michael Morpurgo, qui propose une approche plus intériorisée et symbolique de l'imaginaire. Le roman relate l'expérience d'un jeune garçon isolé sur une île, espace fictionnel coupé du monde ordinaire et chargé d'une forte valeur métaphorique. Bien que le merveilleux y soit dépourvu de manifestations magiques spectaculaires, le récit s'inscrit pleinement dans la logique de la fantasy initiatique : l'île fonctionne comme un lieu de transformation, où le protagoniste est amené à repenser son rapport au monde, à la nature et à l'altérité. La rupture avec la réalité quotidienne et le parcours solitaire du héros confèrent au texte une dimension mythique et universelle, soulignant que la fantasy jeunesse peut se déployer sous des formes variées, allant du merveilleux explicite à un imaginaire plus suggéré.

Ces deux romans illustrent ainsi la richesse et la diversité de la fantasy contemporaine pour la jeunesse. Qu'elle s'appuie sur des mondes fantastiques pleinement constitués, comme des univers parallèles dotés de lois et de créatures propres, ou sur des espaces symboliques de repli et d'initiation, la fantasy demeure un genre privilégié pour explorer les enjeux profonds de la croissance et de l'évolution personnelle. À travers les quêtes et les aventures des jeunes héros, ce type de littérature aborde des thèmes universels tels que la construction de l'identité, la confrontation au danger, le dépassement de soi et le passage à l'âge adulte, tout en offrant au lecteur des expériences sensorielles et imaginatives intenses.

La puissance de l'imaginaire, inhérente à ce genre, permet de transcender les contraintes du monde réel et de créer des récits où les émotions, les dilemmes moraux et les apprentissages s'inscrivent dans un cadre à la fois fantastique et symbolique. Par ailleurs, la richesse des décors, la variété des personnages – souvent confrontés à

des choix difficiles ou à des forces supérieures – et la subtilité des intrigues contribuent à faire de la fantasy pour la jeunesse un terrain d'expression privilégié pour la créativité et la réflexion critique. En somme, ces œuvres ne se limitent pas à divertir ; elles participent à la formation intellectuelle et émotionnelle du jeune lecteur, tout en confirmant le rôle central de la fantasy comme vecteur de culture, d'imagination et de questionnement sur soi et sur le monde.

#### IV. CONCLUSION

Au terme de cet ouvrage, l'étude de la paralittérature révèle toute la complexité et la richesse d'un champ longtemps marginalisé, mais désormais incontournable dans les études littéraires et culturelles contemporaines. Loin de constituer une littérature « secondaire » ou appauvrie, la paralittérature apparaît comme un espace privilégié d'expérimentation narrative, de renouvellement formel et de dialogue constant avec les pratiques culturelles et médiatiques de son temps. Sa capacité à toucher un public large et diversifié, à s'adapter aux évolutions des supports et à intégrer des formes hybrides en fait un observatoire particulièrement fécond des mutations du champ littéraire.

L'analyse des genres paralittéraires (du roman policier à la science-fiction, de la bande dessinée à la fantasy, en passant par la littérature de jeunesse illustrée) met en évidence la porosité croissante entre littérature canonique et productions dites populaires. Cette porosité invite à reconsidérer les critères traditionnels de légitimité esthétique et à reconnaître que les frontières du littéraire sont historiquement, socialement et institutionnellement construites. Comme l'ont montré les réflexions théoriques mobilisées tout au long de cet ouvrage, la distinction entre littérature et paralittérature ne relève pas d'une opposition nette, mais d'un continuum dynamique, où se négocient sans cesse reconnaissance symbolique, innovation formelle et succès auprès des lecteurs.

Reconnaître la paralittérature comme un objet d'étude à part entière permet ainsi de dépasser les hiérarchies esthétiques figées et d'adopter une approche plus ouverte et inclusive de la littérature. Cette perspective ouvre des pistes particulièrement fécondes pour l'enseignement, notamment dans le contexte pédagogique, où les œuvres paralittéraires

peuvent constituer de véritables leviers pour susciter le goût de la lecture, favoriser l'engagement des apprenants et interroger les imaginaires collectifs contemporains. Par leur diversité formelle et médiatique, ces œuvres offrent également des supports pertinents pour analyser les interactions entre texte, image et médias, tout en invitant à une réflexion approfondie sur les enjeux de la réception, de la médiation culturelle et des processus de construction du sens.

En définitive, la paralittérature s'impose comme un lieu d'observation privilégié des transformations du fait littéraire contemporain, tant par la diversité des genres qu'elle mobilise que par sa capacité à intégrer les mutations culturelles, médiatiques et sociales de notre époque. L'envisager non comme une périphérie du champ littéraire, mais comme une composante à part entière du paysage culturel, permet de dépasser les hiérarchies traditionnelles et d'enrichir notre compréhension de la littérature dans toutes ses formes, de ses usages et de ses modes de réception. Cet ouvrage invite ainsi à poursuivre la réflexion en adoptant une démarche transversale, croisant approches théoriques, analyses de corpus variés et pratiques pédagogiques, afin de mieux saisir la pluralité des écritures et des expériences de lecture qui façonnent le monde littéraire d'aujourd'hui et de demain.

## V. REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Amis, K. (1962). *L'univers de la science-fiction*. Payot.

Angenot, M. (1974). Qu'est-ce que la paralittérature ?  
*Études littéraires*, 7(1), 9-22.

<https://doi.org/10.7202/500305ar>

Aron, P., Saint-Jacques, D., & Viala, A. (2002).  
*Dictionnaire du littéraire*. Presses Universitaires de France.

Barthes, R. (1989). *S/Z*. Éditions du Seuil.

Bell, D. (1960). *The end of ideology: On the exhaustion of political ideas in the fifties*. The Free Press.

Berthet, D. (2002). *L'utopie*. L'Harmattan.

Besson, A. (2007). *La fantasy*. Klincksieck. (Coll. « 50 questions »)

Boileau, P., & Narcejac, T. (1964). *Le roman policier* (coll. « Que sais-je ? », n° 705). Presses Universitaires de France.

Boyer, A.-M. (2008). *Les paralittératures*. Armand Colin.

Boyer, A.-M., & Couégnas, D. (2004). *Poétiques du roman d'aventures*. Cécile Defaut.

Bozzetto, R. (2007). *La science-fiction*. Armand Colin.

Brunel, P., & Vion-Dury, J. (n.d.). *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Presses Universitaires de Limoges.

Chandes, G. (1992). *Le merveilleux et la magie dans la littérature*. Rodopi.

Chandler, R. (1950). *The simple art of murder*. Houghton Mifflin. (Essai original publié en 1944)

Chute, H. L. (2010). *Graphic women: Life narrative and contemporary comics*. Columbia University Press.

Colin, J.-P. (1999). *La belle époque du roman policier : Aux origines d'un genre romanesque*. Delachaux et Niestlé.

- De Greve, C. (1995). *Éléments de littérature comparée II : Thèmes et mythes*. Hachette.
- Dubois, J. (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Armand Colin.
- Dubois, J. (1999). *La paralittérature* (n° 2493). Presses Universitaires de France.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*. Grasset.
- Fresnault-Deruelle, P. (1977). *Récits et discours par la bande : Essais sur les comics*. Hachette.
- Frye, N. (1963). *The educated imagination*. Indiana University Press.
- Goimard, J. (2003). *Critique du merveilleux et de la fantasy*. Agora.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France.
- Jacquemin, G. (1974). *Littérature fantastique*. Labor.
- Kalifa, D. (1995). *L'encre et le sang : Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Fayard.
- Lukács, G. (1965). *Le roman historique* (trad. fr.). Payot. (Œuvre originale publiée en 1937)
- Madelénat, D. (1984). *La biographie*. Presses Universitaires de France.
- Manlove, C. N. (1975). *Modern fantasy: Five studies*. Cambridge University Press.
- Michéa, J.-C. (2007). *L'Empire du moindre mal : Essai sur la civilisation libérale*. Flammarion.
- Moretti, F. (1987). *The way of the world: The Bildungsroman in European culture*. Verso.
- Prince, N. (2008). *Le fantastique*. Armand Colin.

- Prince, N. (2021). *La littérature de jeunesse* (3<sup>e</sup> éd.). Armand Colin.
- Perrot, J. (1999). *Jeux et enjeux du livre d'enfance*. Cercle de la librairie.
- Reuter, Y. (1986). Les paralittératures : Problèmes théoriques et pédagogiques. *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*.
- Roman, S. (2021). *Penser l'utopie aujourd'hui avec Paul Ricœur*. Presses Universitaires de Valenciennes.
- Rommeru, C. (1998). *Clés pour la littérature : Sa nature, ses modalités, son histoire*. Éditions du Temps.
- Rowley, A., & D'Almeida, F. (2009). *Et si on refaisait l'histoire ?*. Odile Jacob.
- Simsolo, N. (2005). *Le thriller au cinéma*. Cahiers du Cinéma.
- Steinmetz, J.-L. (1990). *La littérature fantastique* (coll. « Que sais-je ? »). Presses Universitaires de France.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a literary genre*. Yale University Press.
- Tadié, J.-Y. (1989). *Le roman d'aventure*. Presses Universitaires de France.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil.
- Van der Linden, S. (2006). *Lire l'album*. L'Atelier du livre.
- Viegnès, M. (2006). *Le fantastique*. GF Flammarion.

Cet ouvrage propose une exploration des genres paralittéraires en tant que formes discursives hybrides situées à la frontière entre littérature légitime et productions culturelles de masse. En s'inscrivant dans une approche d'analyse du discours et de la littérature contemporaine, il interroge les mécanismes de construction, de circulation et de réception de ces genres souvent marginalisés par la critique traditionnelle.

À travers une réflexion théorique appuyée sur des travaux en narratologie, en sociologie de la littérature et en études culturelles, l'étude met en évidence les caractéristiques formelles, thématiques et discursives des genres paralittéraires, ainsi que leur rôle dans la structuration des imaginaires contemporains. L'ouvrage accorde une attention particulière aux processus de standardisation narrative, aux logiques de réception et aux enjeux de légitimation culturelle qui entourent ces productions. Il montre ainsi comment les genres paralittéraires participent pleinement à la dynamique des discours littéraires contemporains, tout en remettant en question les frontières traditionnelles entre « littérature » et « non-littérature ».

Destiné aux étudiants de Master littérature et civilisation, chercheurs et enseignants en littérature, ce travail offre une lecture renouvelée des formes narratives contemporaines et de leurs enjeux esthétiques, sociaux et culturels.



الطبعة الشمالية قسم 07 مجموعة 107 الكاليتوس-الجزائر  
email : khalidou99\_ed@yahoo.fr 021.68.86.49 هـ :  
021.68.86.48 هـ/ف :