

Université de Montréal

**Renouveau du genre *fantasy* pour la jeunesse
dans *Ellana* de Pierre Bottero**

par
Émilie Boulé-Roy

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté au Département des littératures de langue française
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M. A.)
en littératures de langue française

Décembre 2014

© Émilie Boulé-Roy, 2014

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Renouveau du genre *fantasy* pour la jeunesse
dans *Ellana* de Pierre Bottero

présenté par :

Émilie Boulé-Roy

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michel Pierssens

président-rapporteur

Andrea Oberhuber

directrice de recherche

Jean-Philippe Beaulieu

codirecteur de recherche

Claire Le Brun

membre du jury

Résumé

Le tournant des XX^e et XXI^e siècles coïncide avec l'essor de la littérature *fantasy*, héritière de nombreuses formes littéraires et cinématographiques. Plusieurs œuvres de ce corpus récent procèdent au renouvellement des paramètres conventionnels de la *fantasy*. Pierre Bottero prend part à cet effort par le truchement de la figure singulière d'une femme, Ellana, appartenant à la guilde des marchombres, et dont la quête de liberté renvoie à la recherche de dépassement de l'auteur. Après l'écriture de *La Quête d'Ewilan* (2003) et *Les Mondes d'Ewilan* (2005), Bottero se détourne en effet de la tradition tolkiénienne et de la légende arthurienne afin de mettre au point *Le Pacte des marchombres*, une trilogie qui relate l'émancipation du personnage d'Ellana par sa pratique d'une écriture « poétique ».

Le présent mémoire explore les potentialités de l'écriture *fantasy* qui se déploient au sein du récit *Ellana* (2006), premier volet de la dernière trilogie de Bottero. *Ellana* relève d'une pratique particulière de l'écriture transfictionnelle – le *prequel* – qui s'effectue à rebours. Bottero substitue à la figure de Merlin, mythe fondateur de ses premières trilogies, celle d'Ellana, qui en vient à jouer un rôle central au sein du cycle alavirien. Nous mettons en relief les principaux traits du genre *fantasy* dans le but d'identifier les *topoi* qu'*Ellana* reconduit ou transgresse. Parallèlement, nous procédons à l'étude de l'imaginaire bottérien dont la figure d'Ellana est tributaire. En faisant de la protagoniste une figure mythique, l'auteur construit l'image d'un féminin à la fois sauvage et gracieux que rien n'empêche de vivre indépendamment des hommes.

Mots clés : Littérature française du XXI^e siècle, Pierre Bottero, roman *fantasy*, littérature jeunesse, réécriture de *topoi* et de figures médiévaux, Amazone, Mélusine, Merlin.

Abstract

Fantasy literature, heiress of many literary and cinematographic forms, has developed rapidly at the turn of the XXth and XXIst centuries. In this recent corpus, several works concur to the renewal of the conventional parameters of fantasy. Pierre Bottero takes part in this joint action through a singular feminine figure, Ellana, who belongs to the marchombre guild, and whose freedom quest refers to the author's goal to dispel the commonplaces of *fantasy* genre. Indeed, after the writing of *La Quête d'Ewilan* (2003) and *Les Mondes d'Ewilan* (2005), Bottero moves away from tolkienian tradition and arthurian legend in order to create *Le Pacte des marchombres*, a trilogy relating the emancipation of Ellana's figure by the way of a "poetical" writing practice.

This thesis searches for fantasy writing's potentialities that are observable in the book *Ellana* (2006), first volume of Bottero's final trilogy. *Ellana* comes under a particular transfictional writing practice – the prequel – that is done back to front. While the first trilogies of Bottero are based on Merlin's myth, the author changes the focus to Ellana's figure who plays a pivotal role in the alavirian cycle. We highlight the main features of the fantasy genre with the aim to identify the *topoi* that *Ellana* renews or infringes. At the same time, we set about studying the botterian imaginary that Ellana's figure is dependent on. By turning the protagonist into a mythical figure, the author builds the image of a wild yet graceful feminine that nothing prevents from living apart from men.

Key words : French literature of XXIst century, Pierre Bottero, fantasy novel, youth literature, rewriting of *topoi* and medieval figures, Amazon, Melusine, Merlin.

Table des matières

Liste des sigles	i
Remerciements	iii
Introduction	5
<i>Ellana</i> au cœur de la <i>fantasy</i> contemporaine	5
Imaginaire mythique et interférences	14
Chapitre 1 : Les frontières du genre	20
Le genre <i>fantasy</i> aujourd'hui	20
L'intertextualité : à la jonction du mythe et de l'histoire	30
Chapitre 2 : La construction d'Ellana en figure mythique	41
L'aventure intérieure	42
Pensée poétique, parcours métaphorique	55
La mémoire d'un prénom : « Ellana, un personnage qui nous est proche quoique... »	64
Chapitre 3 : La généalogie de la figure marchombre : rupture et filiation	73
Merlin, illusionniste et amoureux	74
Ellana et la figure de l'auteur : une quête de transcendance	84
L'Amazone, Mélusine et les reflets d'une féminité trouble	92
Conclusion	105
Bibliographie	114
Annexe	122

Liste des sigles correspondant aux ouvrages de Pierre Bottero

Trilogie *Le Pacte des marchombres*

E : *Ellana*

EE : *Ellana l'envol*

EP : *Ellana la prophétie*

Trilogie *La Quête d'Ewilan*

MA : *D'un monde à l'autre*

FG : *Les Frontières de glace*

ÎD : *L'Île du destin*

Trilogie *Les Mondes d'Ewilan*

FC : *La Forêt des captifs*

OO : *L'Œil d'Otolep*

TM : *Les Tentacules du mal*

À mes neveux Eliott et Charles
dont j'admire la sensibilité.

Remerciements

Je dédie les premiers mots de cette page à mes parents, Christiane et Robert. Merci de m'avoir appris que les chemins que l'on trace avec détermination, confiance et passion mènent inmanquablement à la réussite. La force tranquille que vous incarnez et que vous m'avez transmise m'a permis de mettre sur papier à la fois une grande ambition et un rêve de petite fille.

Mes remerciements sincères vont ensuite à ma directrice de recherche, Andrea Oberhuber, et à mon codirecteur, Jean-Philippe Beaulieu, pour avoir éclairé ce mémoire de leur savoir et de leur esprit critique. Je leur suis très reconnaissante de la confiance et de l'appui démontrés au cours des dernières années. Si l'écriture de ce mémoire a été à l'image d'une rivière tantôt claire et vive, tantôt lente et tortueuse, je n'ai, grâce à eux, jamais cessé d'apprendre tout au long de cette traversée.

Je tiens aussi à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines grâce auquel j'ai pu accorder à mon projet de maîtrise toute l'attention qu'il requérait. Ce soutien constitue une marque de reconnaissance et un encouragement à continuer mon exploration de la *fantasy*, un genre qui, soixante-dix ans après sa naissance, témoigne d'un besoin perpétuel de se mettre au monde.

J'aimerais finalement m'adresser à mon frère Gabriel, mes ami(e)s Joanie, July, Karine, Patricia, Fany, Marc-André, Sydney, Pierre-Luc, Geneviève, Josée, Pascale et Catherine, et mes fées marraines Line et Marie-Annick ; aux piliers qui soutiennent, peut-être inconsciemment, l'architecture de ce mémoire...

... merci d'être à mes côtés, uniques et loyaux.

« L'écrit pour moi n'avait qu'une fonction nécessaire d'enregistrement et de cumul des connaissances, en rien l'impact d'une expérience vécue. Puis je suis tombé sur ces blocs gravés, ces chocs : "Ne pas gaspiller dans l'unique souci de manger tout de suite notre simple force d'avoir faim" ; "La maturité de l'homme est d'avoir retrouvé le sérieux qu'on avait au jeu quand on était enfant." Et bien sûr celle qui suggère de vivre chaque instant comme si c'était à la fois le dernier et le premier instant de sa vie. De ces quelques phrases, je ne tire pas un savoir supérieur, encore moins une stature d'érudit, plutôt la sensation d'avoir en permanence en main, et comme à disposition d'âme, une arme de jet apte à refendre sans cesse mon crâne – ce cube d'os si prompt, sinon, à se clore¹. »

¹ Alain Damasio, *La Horde du contrevent*, Paris, Gallimard, 2012 [2004], p. 249.

Introduction

Ellana au cœur de la fantasy contemporaine

La *fantasy* en langue française est considérée comme un « nouveau territoire littéraire² » depuis environ deux décennies. La désignation *fantasy* pour un genre dit populaire ne fait toutefois pas l'unanimité lorsqu'il est question, au sein du discours de la critique, de nommer ce corpus relativement embryonnaire. Notamment issue de la plume de ceux qui étaient des lecteurs enthousiastes du *Seigneur des anneaux*³ de John Ronald Reuel Tolkien⁴, la production française a largement hérité des particularités formelles et thématiques de son modèle anglo-saxon et du roman d'aventures dont l'intrigue donne lieu à un foisonnement de péripéties souvent héroïques⁵. En effet, la *fantasy* propulse les héros sur le chemin du hasard et de l'inconnu où l'extraordinaire a toutes les chances de survenir⁶.

Les œuvres qui relèvent de la *fantasy* exhibent généralement des traits appartenant au merveilleux, au fantastique, au roman historique, au roman de formation, au roman-feuilleton

² Jacques Baudou, *La fantasy*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 125.

³ John Ronald Reuel Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*, Paris, Christian Bourgois, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, 1972-1973 [1954-1955].

⁴ Les critiques reconnaissent majoritairement le rôle non seulement fondateur, mais définitoire de l'œuvre de Tolkien dans la construction du genre *fantasy*. Anne Besson établit un rapport entre la notion de « parangon », telle que définie par Matthieu Letourneux (voir « La question du genre dans les jeux vidéo », dans Sébastien Genvo (dir.), *Le Game Design de jeux vidéo : approches de l'expression vidéoludique*, Paris, Harmattan, 2005, p. 51), et le rôle joué par la trilogie *Le Seigneur des anneaux* au sein du genre *fantasy* contemporain. Si l'on représentait le corpus de la *fantasy* par un cercle, l'œuvre de Tolkien en occuperait le centre et serait lié à chaque œuvre *fantasy*, passée ou contemporaine, par une caractéristique commune (voir Anne Besson, *La fantasy : 50 questions*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 88).

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ Voir Matthieu Letourneux, « Le roman d'aventures relu par le *romance* », dans Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Cécile Defaut, 2004, p. 233.

et à la science-fiction⁷. Cet amalgame des matières et des formes narratives constitue une marque de l'hétérogénéité inhérente à l'ensemble du corpus actuel. Dans son chapitre consacré à l'élaboration d'une théorie des genres littéraires permettant de définir la littérature fantastique, Tzvetan Todorov soutient qu'« il n'y a aucune nécessité qu'une œuvre incarne fidèlement son genre, il n'y en a qu'une probabilité⁸ ». Dans le cas de la *fantasy*, la division du corpus en sous-genres nombreux rend difficile toute tentative de définition de cette littérature de l'imaginaire. Par conséquent, l'intérêt de faire l'étude de la littérature *fantasy* a très souvent résidé dans son intrication de nombreuses influences littéraires et de l'effet de brouillage générique qui en résulte.

Dans son ouvrage de référence sur la *fantasy*, Anne Besson propose une description relativement détaillée de ce genre contemporain permettant d'en cerner les traits principaux :

[n]on seulement sa construction affiche pour modèle le voyage initiatique d'épreuve en épreuve où se révèle(nt) le/les héros, voyage reculé dans un hors-temps et inscrit dans une géographie imaginaire, mais encore le caractère potentiellement « in-fini », « in-terminable », d'une telle structure se voit ouvertement exploité dans des ouvrages qui accumulent les volumes successifs, sous des appellations, toujours empruntées à la littérature médiévale, de « sagas », « chroniques » ou « cycles ». Thématiquement, le contenu des aventures, rituelles ou hasardeuses, retrouve en partie celui des épreuves chevaleresques, dans la mesure où décor, personnel, bestiaire et vestiaire merveilleux sont réinvestis : traverser un pont, franchir un seuil, porter secours, se rendre maître d'une pièce d'armement redeviennent des moments romanesques typifiés (après et à cause de leur passage par le jeu)⁹.

Présentant une forte filiation avec une tradition d'œuvres dont le décor s'inspire du Moyen Âge, une large part de la production *fantasy* met en scène des univers fictionnels récupérant un

⁷ André-François Ruaud résume l'histoire du genre *fantasy* et de ses principales influences dans son article « Les enfants d'Orphée et de Mélusine », dans André-François Ruaud (dir.), *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Lyon, Moutons électriques, 2004, p. 392-407.

⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 26.

⁹ A. Besson, *La fantasy : 50 questions, op. cit.*, p. 34.

ensemble de traits narratifs familiers pour la plupart des lecteurs « *connaisseurs*¹⁰ ». La structure des œuvres du corpus français est également influencée par l'univers éminemment codé des jeux de rôles dont « la distribution de qualités ou “pouvoirs” identifiant les personnages, et le modèle narratif de la quête initiatique, sont [...] relevés comme premiers points de convergence entre les deux genres du [jeu de rôles] et de la *fantasy*¹¹ ». De fait, la *fantasy* française est, encore aujourd'hui, considérée comme secondaire par rapport au corpus d'expression anglaise en raison de l'important recyclage qu'elle effectue de lieux communs issus de la tradition anglophone et du développement considérable de sa branche ludique notamment destinée à la jeunesse. La production française réunit des œuvres d'une qualité littéraire variable dont la critique n'a de cesse de questionner le mode d'expression répétitif¹². Une majorité des œuvres du genre *fantasy* contemporain, incluant le corpus s'adressant à la jeunesse, repose en effet sur la reprise d'un grand nombre de *topoi*, ce qui constitue, pour la critique, la marque d'une écriture sérielle et paralittéraire. Adhérant à cette façon de concevoir la littérature *fantasy*, la plupart des chercheurs se sont intéressés jusqu'à présent, dans leur étude du corpus français, au degré de conformité des textes aux caractéristiques et aux lieux communs propres au genre, tout en considérant les écarts observés comme des variations du fonctionnement de la matrice générique¹³.

¹⁰ Alain-Michel Boyer, *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 46. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹ A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 137.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ Comme Philippe Clermont (« Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l'école des sorciers” ou les avatars d'Harry », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du Colloque du Crélid 16-17 mars 2006*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 185-198), Élisabeth Vonarburg (« La *fantasy* ou le retour aux sources », *Europe*, vol. 66, n° 707, 1988, p. 105-113), Cécile Boulaire (*Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants 1945-1999*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002), Sarah K. Cantrell (*When Worlds Collide : Heterotopias in Fantasy Fiction for Young Adult Readers in France and Britain*, thèse de doctorat, Chapel Hill, Northern Carolina University, 2010), et Anne Rochebouet et Anne Salamon (« Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 16, 2008,

Or, cette façon de faire nous semble peu adaptée à l'étude de l'ensemble des récits *fantasy* contemporains ; par-delà le simple constat de la réutilisation de motifs et de formules, il s'agit de se demander comment les œuvres de ce corpus récupèrent et transforment à leur façon les matériaux constitutifs du genre. Ainsi Anne Besson nous invite-t-elle à nous pencher sur les infléchissements novateurs de celui-ci : « [...] que la *fantasy* fasse fond sur une tradition du merveilleux extrêmement vaste, variée, et parfois aussi vieille que l'humanité, ne doit surtout pas nous faire perdre de vue la façon dont elle la revisite, la réactualisant en la remobilisant¹⁴ ». On assiste aujourd'hui à la naissance d'une nouvelle génération d'écrivains français dont les œuvres témoignent d'un renouvellement des lieux communs propres au genre *fantasy*. Ces récits ne se contentent pas de masquer, sous l'apparence d'une nouvelle intrigue, les *topoi* génériques les plus courants¹⁵ ; ils procèdent à une récupération de ces lieux communs dans la perspective d'une reprise dépassant la seule « esthétique de l'imitation¹⁶ ».

Dans la lignée des travaux effectués par les membres de l'association « Modernités médiévales » et orientés notamment, depuis la fondation du groupe en 2004, vers l'analyse du vaste corpus de la littérature *fantasy* d'inspiration médiévale¹⁷, ce mémoire se propose de faire la lumière sur *Ellana*¹⁸ de l'écrivain français Pierre Bottero (1964-2009), un roman *fantasy*

p. 319-346). Cette liste ne prétend pas être exhaustive. Notons que la thèse de Sarah. K. Cantrell porte entre autres sur les cycles de deux auteurs français.

¹⁴ Anne Besson, « Bestiaire de *fantasy*, bestiaire de fantaisie ? », dans Anne Besson *et al.* (dir.), *Le merveilleux et son bestiaire*, Paris, Harmattan, 2008, p. 152.

¹⁵ Dans *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 14-15, Gérard Genette définit la pratique de l'imitation comme un procédé qui « exige la constitution préalable d'un modèle de compétence générique [...] et capable d'engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques ».

¹⁶ Anne Besson, « La Terre du Milieu et les royaumes voisins : de l'influence de Tolkien sur les cycles de *fantasy* contemporains », dans Vincent Ferré (dir.), *Tolkien, trente-ans après, 1973-2003*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 362.

¹⁷ Voir Anne Besson et Myriam White-Le Goff, « Introduction », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du Colloque du Crélid 16-17 mars 2006*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 10.

¹⁸ Pierre Bottero, *Le Pacte des marchombres : Ellana*, Paris, Rageot, 2006 (référence abrégée : *E*).

pour la jeunesse auquel la critique ne s'est que très peu intéressée jusqu'à présent. Récit pivot de l'œuvre composée de trois cycles qu'a signés Bottero – *La Quête d'Éwilan*, *Les Mondes d'Éwilan* et *Le Pacte des marchombres* –, *Ellana* procède à un renouvellement des paramètres du roman *fantasy* par la réactualisation de figures et de mythes issus de l'Antiquité et du Moyen Âge. Ainsi – c'est l'hypothèse que nous avancerons dans ce mémoire –, l'auteur cherche à montrer le potentiel littéraire du genre à travers divers procédés de reprise et de réécriture des lieux communs propres à la *fantasy* – notamment au corpus pour la jeunesse. En effet, le roman *Ellana* manifeste un souci d'échapper aux déterminismes « escapistes » et didactiques du genre contemporain, en se dégageant du discours critique développé autour de la *fantasy* en sa qualité, à notre avis trop fréquemment soulignée, de littérature d'évasion. Au lieu de fournir au lecteur une occasion de s'évader de la réalité en plongeant dans un monde stéréotypé, ce récit de Bottero semble plutôt lui proposer d'en renouveler les particularités génériques. Convoquant les mythes de l'Amazone, de Mélusine et de Merlin au moyen de références explicites et implicites, *Ellana* récupère certaines de leurs composantes et les rassemble dans les figures respectives d'Ellana et de Merwyn. Il se dégage de ce procédé de greffe un effet de réécriture mythique qui empêche de ne voir en ce roman qu'un nouvel assemblage de lieux communs. Le récit de Bottero témoigne effectivement d'un dialogue intertextuel avec une tradition littéraire ancienne et, par le fait même, d'un dépassement du cadre vaguement médiéval auquel sont confinées plusieurs œuvres du corpus *fantasy*¹⁹. Ainsi, abandonnant certains motifs propres à la tradition tolkienienne pour mieux mettre en évidence sa filiation avec le *Bildungsroman* – le roman d'apprentissage allemand, dont *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* de Goethe est l'incontestable parangon – et le roman

¹⁹ Nous préciserons la composition de ce cadre dans la seconde section du chapitre premier.

d'aventures²⁰ où « [p]lus qu'un *type* d'évènement, l'aventure est un *style*, un regard posé sur l'univers et sur l'homme²¹ », Bottero fait le choix de valoriser la *fantasy* à travers la mise en abyme de l'acte créateur et par le recours à une écriture poétique que nous explorerons au fil de notre analyse du roman, notamment en nous penchant sur la façon dont la poésie marchombre est érigée au rang de faire-valoir de son processus d'écriture.

Situé plusieurs années en amont du commencement de la quête des origines d'Ewilan dans *D'un monde à l'autre*²², le récit *Ellana* retrace le parcours de vie de l'une des principales figures féminines des cycles antérieurs, qui est devenue centrale dans la trilogie de Bottero consacrée aux marchombres. Ce roman se propose en effet de lever le voile d'étrangeté qui entoure cette jeune femme « mystérieuse et rebelle²³ » grâce à une exploration minutieuse de son passé au sujet duquel les cycles précédents sont restés muets. Élaboré en trois sections principales, le récit reprend le rythme ternaire de la trilogie – forme privilégiée par Bottero – pour illustrer les moments clés du parcours d'Ellana : la traversée de son enfance orpheline jusqu'à sa rencontre avec Jilano Alhuïn (le maître marchombre qui deviendra son mentor), les premiers mois de la formation d'Ellana et, enfin, la réussite des épreuves initiatiques qui scelleront son appartenance à la guilde des marchombres. Ainsi, *Ellana* met en scène des *topoi* que les cycles *fantasy* français proposent généralement : le héros orphelin (et élève rétif), le

²⁰ En Angleterre, le roman d'aventures prend forme dès les premières décennies du XVIII^e siècle avec l'apparition de la figure de l'aventurier dans les œuvres de Daniel Defoe. Par ailleurs, « [l]a logique du roman d'aventures est une logique du plus grand écart avec notre monde, figurée par la structure même d'un récit qui met en crise une situation de stabilité initiale (désignant explicitement le monde quotidien du foyer) à travers l'intrusion d'évènements exceptionnels qui imposent au héros de se plonger dans le monde de l'aventure (c'est-à-dire dans ce monde obéissant aux principes du hasard et du dépaysement, et se traduisant par des risques courus constamment par le héros) » (M. Letourneux, « Le roman d'aventures relu par le *romance* », *loc. cit.*, p. 233).

²¹ Alain-Michel Boyer, « Préface », dans Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Cécile Defaut, 2004, p. 16.

²² Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan : D'un monde à l'autre*, Paris, Rageot, 2003 (référence abrégée : *MA*).

²³ Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan : Les Frontières de glace*, Paris, Rageot, 2003, p. 9 (référence abrégée : *FG*).

parcours initiatique de celui-ci, la figure accompagnatrice du mentor, le voyage aventureux dans un autre monde – dans ce cas, le passage d’une société à l’autre – et les manifestations magiques²⁴. Toutefois, le personnage d’Ellana se distingue de l’héroïne des trilogies d’*Ewilan* ainsi que de ses prédécesseurs des romans *fantasy* destinés à la jeunesse par la double dimension mythique et poétique de sa quête de liberté²⁵. Revenons d’abord en quelques mots sur l’intrigue des premières trilogies de Bottero afin de cerner la singularité du parcours d’Ellana.

Les aventures relatées dans les trois cycles de l’auteur prennent place au sein d’un lieu imaginaire appelé l’Autre Monde dont le continent central est l’Empire de Gwendalavir. L’intrigue de *La Quête* et des *Mondes d’Ewilan* repose sur le don de l’héroïne : l’Art du Dessin, et sur l’histoire de son plus célèbre détenteur : Merwyn Ril’Avalon²⁶. En rejouant le combat des dessinateurs contre leurs ennemis reptiliens, les trilogies d’*Ewilan* réactualisent le mythe de Merwyn et lui redonnent la puissance et la notoriété qu’il avait acquise à une période reculée de l’Histoire alavirienne. Dès le premier volet de *La Quête*, *Ewilan* se voit confier d’importantes missions : libérer les Sentinelles et combattre Éléa Ril’Morienvall et la Méduse²⁷ afin de sauvegarder l’Imagination et la société alavirienne. Tandis que les premières trilogies de Bottero narrent la lutte d’une communauté unifiée dans une lutte contre le pouvoir destructeur du Mal, *Le Pacte des marchombres* positionne le concept de communauté au

²⁴ Voir P. Clermont, « Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l’école des sorciers” », *loc. cit.*, p. 186-195.

²⁵ Ellana possède un destin mythique que nous analyserons plus en profondeur dans les deuxième et troisième chapitres de ce mémoire.

²⁶ Le don du Dessin permet aux dessinateurs de faire apparaître dans la réalité ce qu’ils imaginent. Un dessin est possible si son créateur a mentalement accès à un lieu appelé l’Imagination. L’Imagination est parcourue de chemins, les Spires, dont l’exploration en pensée par les dessinateurs est fonction de la puissance de leur don. En effet, les Spires les plus hautes de l’Imagination ne sont accessibles qu’aux dessinateurs de grand talent tels qu’*Ewilan* et son ancêtre Merwyn. L’Imagination est également protégée par des Sentinelles – d’autres dessinateurs talentueux – et le Dragon dont la mission est de veiller sur le libre accès des dessinateurs aux Spires.

²⁷ Son autre nom est Ahmour. Les disciples de la Méduse sont appelés les Ahmourlaïs.

centre d'un paradoxe ; les marchombres sont des êtres solitaires qui ne s'associent que pour préserver leur système de valeurs fondé sur un idéal ; dans l'absolu, « [l]a voie du marchombre évite les notions de bien et de mal. Seule compte la liberté » (*E*, 247).

La guilde des marchombres réunit des hommes et des femmes cultivant une admiration pour Ellundril Chariakin, femme marchombre légendaire et figure emblématique d'une éthique de la liberté. Dotés d'une finesse d'esprit et de corps hors du commun, ces individus promettent, dès le début de leur formation de trois ans auprès d'un maître marchombre, de « n'utiliser [leurs] pouvoirs que pour progresser sur la voie et en aucun cas pour dominer les autres » (*E*, 247). Tout individu choisissant d'emprunter la voie marchombre est assuré de voir la somme de ses capacités physiques et intellectuelles devenir le principal moyen de conserver son indépendance au sein de la société alavirienne. La voie marchombre est en fait un modèle de vie valorisant la recherche (si possible l'atteinte) de la liberté absolue, de l'harmonie, de la sérénité et de l'équilibre, principes qu'incarne la mythique Ellundril Chariakin²⁸. Un marchombre choisit, par conséquent, de consacrer son existence au développement d'une autonomie de pensée et d'action. Durant son apprentissage, l'élève est initié à la pratique des arts martiaux, de la méditation et de la poésie marchombre. À l'aide de ces savoirs spécifiques, il cherche à outrepasser les limites de son corps et de son esprit : un marchombre se doit de comprendre les « forces qui l'entourent et [...] agissent sur son environnement. Tous les environnements. Toutes les forces. Il les perçoit, les utilise, s'immerge en elles pour les renverser » (*E*, 221). Par exemple, lorsqu'Ellana se trouve au centre d'une rivière (*E*, 219-223)

²⁸ Ces principes ne sont pas sans évoquer certaines valeurs défendues à l'époque des Lumières où l'on considérait la formation comme « une nécessité vitale, mais aussi un devoir éthique, puisqu'elle est liée à l'exigence d'autonomie, de dignité, d'harmonie et d'accomplissement de l'humanité du sujet » (Florence Bancaud-Maënen, *Le roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Nathan, 1998, p. 34). Nous reviendrons à la question de l'influence du roman de formation sur l'écriture du récit *Ellana* dans la première section du deuxième chapitre et la troisième section du chapitre troisième.

ou d'une foule (*E*, 171), elle apprend à évoluer avec aisance sans paraître freinée par ce qui l'entoure.

La protagoniste possède également une imagination fertile lui permettant d'acquérir une quantité non négligeable de connaissances sur soi et le monde. Poète marchombre et héritière de certains mythes propres à l'imaginaire de l'Amazone et de Mélusine, Ellana puise dans ses origines mythiques et dans une variété d'images poétiques la faculté d'appréhender la réalité avec un regard transcendant. En ce sens, *Ellana* présente un personnage féminin possédant toutes les qualités et atteignant une perfection de pensée et de conduite inégalée par les autres personnages bottériens ; promise à une notoriété équivalente à celle d'Ellundril Chariakin au sein de la guilde marchombre, Ellana est une figure exemplaire dans le premier volet du *Pacte*. Son rêve de liberté se conjugue avec le désir de l'auteur de transcender les lieux communs de la *fantasy* afin de réinvestir un imaginaire mythique peu souvent convoqué par les écrivains contemporains. La protagoniste incarnerait, selon les termes de Pierre Bottero, la « figure emblématique²⁹ » de son œuvre entière. En fait, l'idéalisation dont Ellana fait l'objet relève d'un procédé souvent rencontré dans les genres dits populaires. Les lieux communs que Bottero cherche à mettre à distance laissent place à d'autres *topoi* attachés à l'imaginaire de la puissance du pouvoir féminin. Notre étude montrera que l'unité de l'univers fictionnel inventé par Bottero est parfois soumise à des bouleversements³⁰ ; ainsi, la figure de « sur-femme » incarnée par le personnage d'Ellana revendique une individualité s'opposant à l'altruisme de l'héroïne des trilogies précédentes.

²⁹ Pierre Bottero, préface à la deuxième édition du *Pacte des marchombres : Ellana*, Paris, Rageot, 2010 [2006], p. 12.

³⁰ En effet, l'auteur considère le cycle alavirien comme un ensemble dont les parties sont interdépendantes : « *La Quête d'Ewilan* est née, puis *Les Mondes d'Ewilan*, *L'Autre* et *Le Pacte des marchombres*, romans se déclinant en trilogies qui s'articulent entre elles pour former un monde. Un livre-monde » (P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 9).

Tandis qu'Ewilan est prête à se sacrifier pour accomplir sa mission humanitaire, Ellana cherche à atteindre un idéal d'autonomie et d'équilibre *individuel* qui disparaîtrait advenant la mort de la dernière héritière d'Ellundril³¹. En outre, Bottero considère « sa liberté » comme son « outil premier³² » de création. Le récit *Ellana* est donc le lieu d'une thématization du processus d'écriture du cycle des *Marchombres* ; la figure d'Ellana est singulière dans la mesure où l'auteur lui confère une autonomie et des facultés créatrices rappelant celles de l'écrivain démiurge³³.

Imaginaire mythique et interférences

La figure d'Ellana est à l'origine d'un processus de substitution mythique au sein des trois principaux cycles de Pierre Bottero. Dès le premier volet du *Pacte*, Ellana remplace en importance le mythe de Merwyn Ril'Avalon, avatar de Merlin et principal bâtisseur du monde inventé par l'auteur, et le voue ainsi à l'oubli. L'évacuation presque complète de la figure de Merwyn dans le volet initial de la trilogie constitue une première trace de ce revirement dans l'imaginaire de Bottero. Par le biais de sa focalisation sur le parcours d'Ellana, le récit instaure une nouvelle ère mythique au sein de l'œuvre de l'auteur, qui remplace la figure de Merlin par celles de l'Amazone et de Mélusine. Les ensembles formés par les deux cycles d'*Ewilan* et *Le Pacte des marchombres* sont effectivement régis par des traditions mythiques divergentes. Alors que le mythe de Merwyn est à l'origine des pouvoirs extraordinaires de la jeune Ewilan,

³¹ Voir Christian Chelebourg, *Le surnaturel, poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 219.

³² P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 31.

³³ L'indifférenciation des processus d'écriture des trilogies d'*Ewilan* et du *Pacte des marchombres* nous semble attester du manque d'objectivité du regard auctorial. *Ellana* ne constitue pas seulement un prolongement analeptique aux trilogies d'*Ewilan* ; il inscrit le cycle des *Marchombres* dans une nouvelle tradition mythique dont la figure centrale – Ellana – témoigne d'une conception idéalisée de la liberté. L'individualisme du personnage va effectivement à l'encontre de l'idéal communautaire thématized dans les premières trilogies de Bottero et dans le volet *Ellana la prophétie*. Nous analyserons plus en profondeur ce dernier aspect au fil de notre analyse.

les marchombres doivent leurs connaissances et leurs étonnantes capacités physiques à la légendaire Ellundril Chariakin. Celle-ci lègue son « être » et son « passé³⁴ » à Ellana avant de disparaître. Par le fait de cet héritage, le mythe d'Ellundril Chariakin et la figure d'Ellana se superposent et cette dernière se voit érigée, dans *Ellana*, au rang de mythe en devenir. Corroborant cette idée, Jilano Alhuïn prédit que son élève deviendra à l'image d'« une flamme qui, mieux qu'un phare, montr[era] [aux marchombres] la voie [à suivre] » (*E*, 197).

En outre, Ellana possède des caractéristiques communes avec deux mythes présents dans les traditions littéraires antique et médiévale : les figures de l'Amazone et de Mélusine. Le personnage d'Ellana réactualise ces mythes et les ajoute à la liste des figures féminines dont il est l'héritier³⁵. Le parcours de la protagoniste s'inscrit effectivement au sein d'une filiation féminine inaugurée dès l'*incipit* du roman, où la mère d'Ellana lui transmet une partie de son savoir. Ensuite, grâce à l'enseignement de Jilano Alhuïn, Ellana fait l'apprentissage de la voie marchombre qu'elle est la seule à arpenter avec autant d'aisance et d'intégrité depuis la disparition d'Ellundril Chariakin. Élève prodige, Ellana inspire à une majorité de marchombres et autres personnages bottériens un sentiment d'étrangeté. La protagoniste revendique une indépendance totale³⁶ et assume la combinaison de féminité et de sauvagerie qui fait d'elle à la fois une figure séductrice et une adversaire des hommes (majoritairement des guerriers) qui croisent sa route³⁷. Interprétation bottérienne du mythe de l'Amazone et de Mélusine, Ellana se différencie des personnages féminins de l'ensemble des cycles alaviriens

³⁴ Pierre Bottero, *Les Mondes d'Ewilan : Les Tentacules du mal*, Paris, Rageot, 2005, p. 353 (référence abrégée : *TM*).

³⁵ Cette liste comprend également Ellundril Chariakin et Isaya Caldin, la mère d'Ellana.

³⁶ Elle n'accepte de devenir l'élève de Jilano Alhuïn qu'à la condition qu'il la guide vers sa liberté.

³⁷ Le pouvoir de séduction d'Ellana agit à l'insu du personnage. Nous nous pencherons sur l'origine de ce pouvoir dans la dernière section du chapitre troisième consacrée aux figures mythiques de l'Amazone et de Mélusine.

grâce à ses origines mythiques et à son idéal individualiste. Or, malgré l'indépendance qui la caractérise, Ellana s'ajoute à neuf autres personnages féminins issus de l'œuvre de Bottero dont le regroupement évoque la société des Amazones mythiques³⁸. La filiation du personnage d'Ellana avec une série de figures féminines se poursuit à travers son héritage mélusinien. Associée au monde animal et au domaine surnaturel à l'instar de la fée poitevine, Ellana semble originaire d'un au-delà mythique et venue sur le monde terrestre afin de se lier temporairement à une figure masculine, son maître Jilano. Sur cette relation entre le maître et son élève pèse d'ailleurs plus d'un interdit – dont le pacte – qu'Ellana transgresse malgré elle³⁹. Nous verrons, dans la section finale du chapitre consacré aux figures de la réécriture, comment ces ressemblances entre Mélusine et l'élève de Jilano accentuent l'aspect surnaturel de cette dernière.

Le dialogue entre le récit *Ellana* et un héritage littéraire ancien relève, par ailleurs, d'un jeu de références intertextuelles. Grâce au processus de substitution mythique mis en scène au sein de son œuvre, Bottero témoigne de la volonté de jouer avec une figure traditionnelle de la littérature arthurienne : le personnage de Merlin. En effet, nombre d'auteurs contemporains récupèrent cette figure littéraire qui, âgée de plus de huit cents ans⁴⁰, constitue encore une « matière souple, changeante [et] variable⁴¹ ». Dans le processus d'écriture de sa dernière trilogie, Bottero tire profit de l'absence de Merlin, par contraste avec

³⁸ Ellana est la seule figure féminine vraiment digne d'être associée à ce mythe antique.

³⁹ Dans le mythe mélusinien, « [s]i la présence d'un interdit constitue en elle-même une banalité, l'originalité du conte mélusinien réside dans le sens de cet interdit. [...] [Ainsi, p]lusieurs contes sont construits sur le thème du secret » (Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 94).

⁴⁰ Merlin est apparu pour la première fois sous ce nom dans l'*Historia regum Britanniae* (1148) de Geoffroy de Monmouth.

⁴¹ Gaëlle Zussa, *Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine*, Genève, Slatkine, 2010, p. 9.

son (omni)présence dans les cycles précédents et la production culturelle du tournant du XXI^e siècle⁴². Le caractère ludique de ce procédé réside dans le remplacement de Merlin, dans l’imaginaire mythique de Bottero, par deux mythes féminins réactualisés à travers une figure dont le modèle de vie marchombre contraste avec celui des dessinateurs⁴³. Si l’auteur prétend s’amuser à provoquer des revirements inattendus au sein de son histoire⁴⁴, l’évincement de Merlin par l’Amazone et Mélusine nous semble la trace d’une modification de point de vue au sein de l’œuvre de Bottero et de la production *fantasy* française d’aujourd’hui. Dans le roman à l’étude, l’exploitation particulière des mythes amazonien et mélusinien nous semble effectivement relever de la volonté de l’auteur de « sortir des sentiers battus ».

Au cœur de la production contemporaine, on rencontre moins souvent les mythes de l’Amazone et de Mélusine que celui de Merlin. Ce dernier semble se prêter davantage aux reprises et aux réécritures grâce à la malléabilité de son portrait : « traditionnellement prophète et homme sauvage, il devient enchanteur aux premiers temps du romantisme⁴⁵ ». En revanche, si l’on reconnaît quelques mythèmes amazoniens à travers certaines héroïnes de jeux de rôles et de « livres dont vous êtes le héros », les « Amazones » de la *fantasy* d’aujourd’hui figurent principalement le mythème de la guerrière ou encore de l’adoratrice de la déesse lunaire⁴⁶. On observe plus régulièrement la présence du mythe mélusinien dans la production du tournant du XXI^e siècle, particulièrement dans le corpus pour la jeunesse. Or, la légende de Mélusine, qui

⁴² Zussa parle d’une « renaissance fulgurante » de la figure de Merlin (*ibid.*, p. 7).

⁴³ Nous reviendrons à plusieurs reprises sur les différences entre les cycles d’*Ewilan* et la trilogie des *Marchombres*.

⁴⁴ L’auteur affirme que « si [s]on histoire va à gauche, elle pourrait tout aussi bien aller à droite » (Pierre Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 13).

⁴⁵ G. Zussa, *Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁶ Voir Alain Bertrand, *L’archémythe des Amazones*, thèse de doctorat, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 319.

a « peu à voir avec les fées traditionnelles des productions destinées au jeune public⁴⁷ », fait l'objet de transformations profondes au sein des fictions contemporaines et renaît, la plupart du temps, sous une apparence qui rend le mythe difficilement reconnaissable⁴⁸. Nous nous attacherons donc, dans les chapitres deux et trois, à montrer de quelles façons le motif de la poésie marchombre et la réactualisation de mythes antiques et médiévaux constituent les principaux procédés grâce auxquels le récit renouvelle certains lieux communs du genre. Ce mémoire sera également l'occasion de faire connaître davantage *Ellana* sous l'éclairage de ses influences passées et contemporaines.

Après un survol, dans le chapitre premier, des enjeux génériques que partagent la *fantasy* et cette œuvre de Pierre Bottero, nous ferons l'étude des différents moments de la jeunesse du personnage où celui-ci paraît entre deux âges. Adulte et figure mythique en devenir, la jeune Ellana trace son destin au sein de la société alavirienne et de la communauté des marchombres en pratiquant un mode de pensée et d'écriture poétique. L'idéal libertaire du personnage s'inscrivant au cœur du processus d'écriture du récit éponyme, nous nous intéresserons au rapport spéculaire entre Ellana et son créateur, Pierre Bottero, dans la première section du chapitre deuxième. Nous nous pencherons enfin sur les divers jeux intertextuels avec un passé mythique ou légendaire dans le dernier chapitre d'analyse du présent mémoire de maîtrise. Plusieurs composantes des mythes de l'Amazone et de Mélusine

⁴⁷ Myriam White-Le Goff, « Les petits peuvent-ils encore croire aux fées ? De quelques réécritures de la légende mélusinienne pour la jeunesse », dans Caroline Cazavane et Yvon Houssais (dir.), *Grands textes du Moyen Âge à l'usage des petits*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010, p. 249.

⁴⁸ « Que de Mélusine dans les catalogues de littérature pour la jeunesse ! Sorcières ou magiciennes, enfantines ou adultes, et le plus souvent sans lien avec leur homonyme, si loin de sa profondeur et de son charisme ! Notre époque renvoie de Mélusine différentes images, jusqu'à celles des bandes dessinées de François Bourgeon, de Jean-Louis Pesch ou de Sophie Balland, par exemple... Au premier abord, il paraît assez naturel de retrouver une figure de fée médiévale dans la littérature pour enfants, dont on sait qu'elle raffole de ce type de personnages. Toutefois, ce serait oublier les spécificités de la fée Mélusine » (*ibid.*).

venant se greffer à la figure d'Ellana, l'héroïne allie passé et modernité dans un amalgame qui relègue le mythe de Merlin à un passé littéraire révolu. Nous convoquerons une combinaison d'outils issus des approches transtextuelle⁴⁹, transfictionnelle⁵⁰ et mythocritique⁵¹ pour mener à bien notre exploration littéraire de ce premier volet du *Pacte des marchombres*. Notre compréhension de la dimension « intertextuelle » de la *fantasy* s'apparentant à celle de Denis Labbé⁵², nous considérons ce genre comme un cadre dont les limites sont, manifestement, de plus en plus transgressées par les auteurs contemporains. Dans cette perspective, l'intertextualité suppose un système étroit de relations entre les textes rendant partiellement compte du mouvement de retour de la *fantasy* à ses hypotextes. *Transtextuelles* et *transfictionnelles*, les œuvres de la *fantasy* se comprennent aujourd'hui à la lumière des frontières qu'elles franchissent ou non. À ce titre, le mythe offre aux fictions *fantasy* un terrain propice aux reprises et aux réécritures. Le roman de Bottero étoffant la figure d'Ellana par des références aux éléments aquatique et aérien, les réflexions de Bachelard dans *L'eau et les rêves*⁵³ et *L'air et les songes*⁵⁴ nous permettront de nourrir notre analyse de l'imaginaire mythique à l'œuvre dans ce récit *fantasy* contemporain.

⁴⁹ Voir G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*

⁵⁰ Voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

⁵¹ Voir Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

⁵² « Plongeant ses racines à la fois dans la *gesta* médiévale et dans les cosmogonies antiques, la *fantasy* [...] s'est nourrie aux cultures de tous les continents, jouant avec les règles établies par la littérature anglo-saxonne, renouant avec les voies anciennes, explorant des sentes nouvelles » (Denis Labbé, « De l'intertextualité dans la *fantasy* française », *Iris*, n° 24, 2003, p. 304).

⁵³ Voir Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.

⁵⁴ Voir Gaston Bachelard, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943.

Chapitre 1

Les frontières du genre

Le genre *fantasy* aujourd'hui

Depuis sa naissance en Angleterre au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, la *fantasy* est devenue un alliage textuel travaillé notamment par les mythes, le folklore et la littérature médiévale. Puisant aux sources d'un vaste imaginaire littéraire, les œuvres *fantasy* sont en effet façonnées par des héritages que le corpus contemporain n'a de cesse de revisiter. Ces héritages de différentes natures, issus de la littérature et de la culture populaire et technologique (jeu de rôles, jeu vidéo, cinéma), font depuis plusieurs années l'objet d'une réflexion de la part de la critique, qui s'attache à les relever et à identifier leur rôle dans l'évolution du genre. La *fantasy* doit effectivement se comprendre à la lumière du processus de recyclage qu'elle effectue de « motifs, de personnages et de structures narratives⁵⁵ » empruntés aux œuvres littéraires depuis l'époque médiévale. La conviction de Silverberg selon laquelle « [l]a [*fantasy*] est la branche la plus ancienne de la littérature d'imagination, aussi ancienne que l'imagination elle-même⁵⁶ » prend sa source dans la signification originelle du mot *fantasy* désignant « l'imagination créatrice – la faculté de rêver – ou l'imagination libre de toutes contraintes⁵⁷ ». Or, comparer l'imaginaire *fantasy* au potentiel infini de l'imagination constitue une façon de faire l'apologie de ce corpus en évacuant la notion de genre venue se greffer au terme *fantasy* en 1949 à la suite de sa première apparition dans le premier *Magazine*

⁵⁵ A. Besson, « La Terre du Milieu et les royaumes voisins », *loc. cit.*, p. 357.

⁵⁶ Robert Silverberg, « Introduction », dans Robert Silverberg (dir.), *Légendes : onze récits inédits par les maîtres de la fantasy moderne*, traduit de l'américain par Bernard Sigaud, Paris, 84, 1999, p. 11.

⁵⁷ Jacques Goimard, *Univers sans limites : critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, 2003, p. 201.

of *Fantasy*⁵⁸. Par souci de rigueur, la critique travaille aujourd'hui à restreindre le genre à un « ensemble d'œuvres textuelles mais aussi iconographiques et interactives qui exaltent (ou parodient) une noblesse passée marquée par l'héroïsme, les splendeurs de la nature préservée et l'omniprésence du sacré⁵⁹ ». Néanmoins, la signification première de la *fantasy* continue de se lire en filigrane derrière toute définition du genre contemporain. La prédilection de la *fantasy* pour le passé lointain témoigne à tout coup de son ambition de faire « revivre » une époque où l'imagination, à travers le mythe, contribuait à l'éclaircissement du sens de l'existence humaine. C'est d'ailleurs en fonction du pouvoir étendu de l'imagination que Tolkien élabore sa conception du genre : « [t]hat the images are of things not in the primary world (if that indeed is possible) is a *virtue* not a vice. Fantasy (in this sense) is, I think, not a lower but a higher form of Art, indeed the most nearly *pure form*, and so (when achieved) the *most potent*⁶⁰ ». Devant cette façon particulière qu'ont la critique littéraire et les auteurs contemporains d'appréhender la fonction de l'imaginaire en *fantasy*, l'interrogation suivante semble encore d'actualité : « la *fantasy* mérite-t-elle [l']intérêt [qu'on lui accorde⁶¹] ? ». Cette question préoccupe plusieurs critiques français qui considèrent le terme comme « un mot attrape-tout⁶² », la *fantasy* rassemblant des œuvres dans lesquelles transparaît à la fois le regard naïf, idéaliste et critique des écrivains. Ainsi, le genre est avant tout une source de questionnements dont les plus intéressants concernent la nature et le statut de ses héritages⁶³.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁵⁹ A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁰ John Ronald Reuel Tolkien, « On Fairy-Stories », dans Christopher Tolkien (dir.), *The Monsters and the Critics*, Londres, Allen & Unwin, 1983 [1947], p. 139. Nous soulignons.

⁶¹ A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 11.

⁶² J. Goimard, *Univers sans limites*, *op. cit.*, p. 205.

⁶³ Jacques Baudou s'interroge notamment sur les raisons du succès de la *fantasy* dans son ouvrage intitulé *La fantasy*, *op. cit.*, p. 67. Olivier Davernas et André-François Ruaud choisissent, quant à eux, de laisser en suspens l'épineuse question d'une désignation du genre en langue française. Entre *fantasy* et merveilleux, ces auteurs

Dans un travail d'exploration historique recoupant celui de la critique anglophone effectué dans les années 1970 à 1980⁶⁴, Jacques Baudou, Anne Besson, Jacques Goimard et André-François Ruaud s'attachent à retracer la généalogie du corpus contemporain et à identifier ses influences. La question de l'« autonomie » de la *fantasy* française par rapport à la production anglaise intéresse également les chercheurs francophones. Anne Besson souligne ainsi la contribution de plusieurs auteurs français⁶⁵ au développement d'une *fantasy* dite « réfléchie, voire réflexive ». Ces écrivains manifesteraient, par-dessus tout, une « conscience » de la « secondarité⁶⁶ » de leur production par rapport au corpus anglais. Ce mémoire n'ayant pas pour vocation de faire la démonstration de l'existence d'une *fantasy* spécifiquement française, notre conception de cette littérature de l'imaginaire se situe dans le prolongement des réflexions de Léa Silhol⁶⁷, André-François Ruaud⁶⁸ et Anne Besson⁶⁹, qui considèrent que la « littérarité » d'une œuvre *fantasy* se construit sur la base d'une prise de distance par rapport aux modèles fondateurs du genre et à ses schémas formels ou idéologiques prédéterminés. Or, au lieu de cette distanciation affirmée, le récit *Ellana*

renoncent à choisir et utilisent l'un ou l'autre des termes sans distinction (voir leur article « Vers une toponymie du merveilleux », dans André-François Ruaud (dir.), *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Lyon, Moutons électriques, 2004, p. 11). Enfin, Anne Besson et Jacques Goimard constatent la place grandissante qu'occupe le genre *fantasy* dans l'imaginaire culturel contemporain et proposent une mise à plat des différents paramètres de la *fantasy* afin de mieux évaluer les raisons de son succès (voir A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 9 et J. Goimard, *Univers sans limites*, *op. cit.*, p. 216).

⁶⁴ Voir, entre autres, l'article de Robert H. Boyer et Kenneth J. Zahorski intitulé « The Secondary Worlds of High Fantasy », dans Robert C. Schlobin (dir.), *The Aesthetics of Fantasy, Literature and Art*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1982, et l'ouvrage de Colin N. Manlove, *Modern Fantasy : Five Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

⁶⁵ Par exemple Pierre Grimbert (*Le Secret de Ji*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2012 [1997]), Fabrice Colin (*Winterheim*, Paris, J'ai lu, 2012 [2011]), Pierre Povel (*Ambremer*, Paris, Pré aux clercs, 2003-2004), Élisabeth Vonarburg (*Reine de mémoire*, Québec, Alire, 2005-2007), Catherine Dufour (*Quand les dieux buvaient*, Paris, Nestiveqnen, 2001-2007) et Alain Damasio (*La Horde du contrevent*, *op. cit.*).

⁶⁶ A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁷ Voir Léa Silhol, « Tanith Lee, de la *fantasy* comme un art en soi », dans *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, André-François Ruaud (dir.), Lyon, Moutons électriques, 2004, p. 298.

⁶⁸ Voir André-François Ruaud, « Littérature du merveilleux et jeux historiques », *Cycnos*, vol. 22, n° 1, 2006, [En ligne], <http://revel.unice.fr/cycnos/?id=478>. (page consultée le 26 novembre 2014).

⁶⁹ Voir A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 23.

témoigne à la fois d'une reprise fidèle et d'un renouvellement substantiel de certains lieux communs du genre. Dès lors, notre objectif ne sera pas de statuer sur la « littéarité » du récit *Ellana*, mais plutôt de cerner la nature des héritages qu'il récupère et de souligner la transformation, même partielle, dont ils font l'objet. Nous nous distinguons ainsi d'un autre mouvement critique qui consiste à assimiler la *fantasy* à une forme de la paralittérature proposant aux « lecteurs passionnés [...] non pas des *œuvres* », rectifie André-François Ruaud, « mais des *lieux communs*⁷⁰ ».

En effet, malgré l'existence d'une ramification « innovatrice », la critique qualifie souvent le corpus *fantasy* de littérature « de genre », un qualificatif utilisé en guise de synonyme de l'épithète « paralittéraire ». La paralittérature propose à ses lecteurs un grand nombre de « garanties [...] qui assurent que les lois fondamentales du genre ne seront pas transgressées, et qu'à chaque fin de récit le statu quo sera réaffirmé⁷¹ ». Daniel Couégnas affirme que

[u]n genre, ce sera donc tout à la fois : un ensemble de *propriétés* textuelles, de contraintes matérielles, structurelles, pragmatiques (horizon d'attente, contrat de lecture) ; une série de *règles*, de conventions esthétiques et formelles ; une *tradition* d'œuvres, un espace *intertextuel*, avec des mécanismes de reproduction, d'écart, d'opposition, de dépassement ; un ensemble d'œuvres présentant, hors de tout lien historique, des *similitudes*, en particulier thématiques⁷².

La mise en italique des « propriétés », des « règles », de la « tradition », de l'« intertextualité » et des « similitudes » qu'ont en commun les œuvres d'une même paralittérature permet de souligner l'importance de la réciprocité devant se manifester, selon Couégnas, entre une œuvre

⁷⁰ A.-F. Ruaud, « Les enfants d'Orphée et de Mélusine », *loc. cit.*, p. 400.

⁷¹ A.-M. Boyer, *Les paralittératures*, *op. cit.*, p. 46.

⁷² Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 60. C'est l'auteur qui souligne.

et son genre. En outre, plusieurs critiques considèrent « nécessaire⁷³ » de mettre en relief la variété de traits génériques récupérées par les œuvres du corpus *fantasy* dans le cadre de leurs travaux. Ces traits, retrouvés massivement dans la production contemporaine et « inscri[ts] dans une conception de l'écriture littéraire qui privilégie les variations autour de modèles acceptés de pensée et d'expression⁷⁴ », sont assimilés à des lieux communs. La *fantasy* fait effectivement un usage varié de la reprise d'un cadre pseudo-médiéval, dans lequel évoluent des personnages inspirés des univers de la Terre du Milieu et de la légende d'Arthur, ou encore d'un manuel de jeu de rôles. Le genre manie également la répétition sans transformation substantielle de ces décors, figures, schémas narratifs (les aventures épiques, la quête initiatique et l'apprentissage de l'élève auprès d'un mentor) et thèmes (la lutte entre des puissances manichéennes, l'exploration d'un monde inconnu, la résurgence du merveilleux, l'expérience du passage de l'enfance à l'âge adulte) cent fois réinvestis par les auteurs d'aujourd'hui.

On retrouve en effet, à l'intérieur des récits de genre, un cadre jugé conforme aux attentes du lecteur, qui propose une conformité servant à mettre en relief l'originalité de la variante proposée⁷⁵. Adoptant cette conception de la *fantasy* comme un corpus fortement réglementé, de nombreux critiques⁷⁶ ont poursuivi l'objectif d'insérer les œuvres étudiées dans

⁷³ Nous empruntons le terme à Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 26) pour montrer de quelle façon l'explication de la notion de genre diffère dans le discours critique propre aux domaines littéraire et paralittéraire.

⁷⁴ Alain Boissinot, « Lieu commun », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 427.

⁷⁵ Voir D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, op. cit., p. 67-68.

⁷⁶ Voir, notamment, les travaux de Leslee Ann Friedman (*Victory in (Con)text : The Intersection of Women, Community, and Literacy in Young Adult Fantasy*, mémoire de maîtrise, Lawrence, University of Kansas, 2006), P. Clermont (« Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l'école des sorciers” », loc. cit., p. 185-198), S. K. Cantrell (*When Worlds Collide*, op. cit.) et Stella M. Ray (*Constructions of Gender and Sexualities in J. R. R. Tolkien's The Silmarillion and The Lord of the Rings*, mémoire de maîtrise, Commerce, Texas, A&M University, 2010). En contrepartie, d'autres chercheurs se sont intéressés au dépassement des lieux communs dans les œuvres

le moule d'une filiation générique programmée par l'usage de la répétition entendue au sens barthésien d'un « ressassement inavoué de stéréotypes⁷⁷ ». Dans la production *fantasy* récente, il existe une grande variété de cycles mettant en scène un jeune héros orphelin⁷⁸ – dont l'âge reflète généralement celui du lectorat ciblé (onze à douze ans) – qui entreprend une quête de ses origines⁷⁹ et une lutte épique contre des forces malfaisantes⁸⁰. Par ailleurs, le principal intérêt de faire l'étude du récit *fantasy* pour la jeunesse réside la plupart du temps dans sa portée sociologique : les œuvres littéraires de cette catégorie mettraient principalement en scène « [l]e moment qui dure souvent jusqu'à la préadolescence, où l'enfant se demande qui il est, d'où il vient, si ses parents sont bien ses vrais parents⁸¹ ». La quête initiatique du jeune héros orphelin rappellerait ainsi un processus de questionnement identitaire entrepris par une majorité de jeunes lecteurs avant leur entrée dans la période de l'adolescence ou de l'âge adulte.

À travers ce processus de remise en question devenu « rite de passage⁸² » dans le roman *fantasy*, le héros est amené à douter de l'importance de certaines valeurs culturelles plus « individualistes », telles que le matérialisme, qui consiste à considérer la possession de

fantasy pour la jeunesse, tels Charlotte Bousquet (« Monstres et métamorphoses : la quête de soi dans la *fantasy* française contemporaine », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du Colloque du Crélid 16-17 mars 2006*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 199-207) et les auteurs des articles réunis dans l'ouvrage dirigé par Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

⁷⁷ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Seuil, 2002, p. 1022.

⁷⁸ Le féminin est ici sous-entendu. En effet, les jeunes héroïnes des cycles *fantasy* pour la jeunesse semblent aujourd'hui tout aussi nombreuses que leurs homologues masculins. Voir, notamment, l'ouvrage d'Isabelle Smadja intitulé *Le temps des filles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 136, et l'article d'Élisabeth Vonarburg, « La science-fiction et les héroïnes de la modernité », *Philosophiques*, vol. 21, n° 2, 1994, p. 453-457.

⁷⁹ Voir P. Clermont, « Une *fantasy* française pour la jeunesse "à l'école des sorciers" », *loc. cit.*, p. 187.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁸¹ *Ibid.*, p. 187.

⁸² Jeanne Murray Walker, « High Fantasy, Rites of Passage, and Cultural Value », dans Glen Edward Sadler (dir.), *Teaching Children's Literature : Issues, Pedagogy, Resources*, New York, Modern Language Association of America, 1992, p. 111-113.

biens matériels et leur transformation comme un facteur d'appartenance à une société, et la rivalité entre individus issus de mêmes milieux sociaux, pour défendre des principes plus cohésifs, comme la solidarité, l'amour et l'empathie⁸³. Cette opposition axiologique étant généralement représentée par un conflit entre le « Bien » et le « Mal », le retour de la paix est souvent subordonné à la victoire du héros et de ses alliés contre des puissances funestes. La quête initiatique du jeune héros de *fantasy* suppose en effet l'instabilité de l'ordre social de la communauté dans laquelle il évolue. Cet ordre est soumis à la menace constante de s'effondrer jusqu'à ce que le héros accomplisse avec succès la mission qu'il s'est vu confier par une figure d'autorité⁸⁴. Comme le souligne Jeanne Murray Walker, cette situation lors de laquelle le sort du monde repose entre les mains du héros correspond le plus souvent au moment où ce dernier doit accomplir son passage de l'enfance à l'âge, dirons-nous, des grandes responsabilités⁸⁵.

Depuis environ quinze ans, l'approche sociologique a considérablement nourri le discours critique portant sur la *fantasy*. Adoptant cette perspective, les chercheurs tentent généralement de mettre en lumière, au sein de la narration de ces œuvres contemporaines, un système de transmission de valeurs propres aux sociétés occidentales qui les produisent et les accueillent dans leurs librairies. De telles études s'attardent au rapport dynamique que l'œuvre *fantasy*, relevant de la culture populaire, entretient avec son lectorat, surtout du côté anglophone, mais aussi dans le monde francophone, largement influencé par la trilogie *Le Seigneur des anneaux* de Tolkien, les aventures du protagoniste de *Bilbo le hobbit*⁸⁶ et certains

⁸³ *Ibid.*, p. 110. Jeanne Murray Walker mentionne également les valeurs de la patience et de l'éducation.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁸⁶ John Ronald Reuel Tolkien, *Bilbo le hobbit*, Paris, Hachette, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, 2012 [1937].

autres cycles romanesques anglais tels que *À la croisée des mondes*⁸⁷ de Philip Pullman et *Harry Potter*⁸⁸ de Joanne Kathleen Rowling. L'adaptation cinématographique de ces œuvres littéraires contribue d'ailleurs à leur (re)découverte par un public friand d'univers imaginaires et de héros aventureux ; la sortie de l'adaptation filmique du premier volet de la trilogie à succès de Tolkien a engendré un engouement tel que « plus de livres se sont vendus au cours de la seule année 2001 que pendant les sept années précédentes (1994-2000) ou les vingt premières années (1972-1992)⁸⁹ ». La *fantasy* serait effectivement en voie de devenir le « premier des genres, tant pour les adultes que pour les enfants⁹⁰ », et ce, des deux côtés de l'Atlantique.

Dans le domaine français spécifiquement, ces œuvres littéraires volumineuses ont donné lieu à la publication de nombreux cycles pour la jeunesse offrant aux lecteurs des mondes fictionnels immanquablement empreints de diverses formes de magie et habités par une variété de créatures imaginaires. Les récits *Ellana* et *Ellana l'envol*⁹¹ de Pierre Bottero convoquent, notamment, le dragon gardien d'un trésor, le troll des mythologies nordiques et germaniques en plus d'un exemple des petits peuples présents dans la culture folklorique de différents pays européens⁹². La *fantasy*, faisant du passé légendaire sa temporalité d'attache, a partie liée avec la nostalgie d'un monde dépourvu de toute technologie où l'homme se définit

⁸⁷ Philip Pullman, *À la croisée des mondes*, Paris, Gallimard, traduit de l'anglais par Jean Esch, 1998-2001 [1995-2000].

⁸⁸ Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter*, Paris, Gallimard, traduit de l'anglais par Jean-François Ménard, 1999-2007 [1997-2007]. Le cycle de Rowling présente toutefois un type de *fantasy* différent de celui que l'on rencontre dans les trilogies de Tolkien, et qui ne vise guère à créer un monde autonome. Néanmoins, l'œuvre de cette auteure constitue une source d'inspiration importante pour les auteurs de *fantasy* contemporains grâce, notamment, à son réemploi du schéma de l'apprentissage. Voir l'article de P. Clermont intitulé « Une *fantasy* française pour la jeunesse "à l'école des sorciers" », *loc. cit.*, p. 185-198.

⁸⁹ Vincent Ferré, « La réception de J. R. R. Tolkien en France, 1973-2003 : quelques repères », dans Vincent Ferré (dir.), *Tolkien, trente ans après, 1973-2003*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 30.

⁹⁰ J. Goimard, *Univers sans limites*, *op. cit.*, p. 216.

⁹¹ Pierre Bottero, *Le Pacte des marchombres : Ellana l'envol*, Paris, Rageot, 2008 (référence abrégée : *EE*).

⁹² Voir A. Besson, « Bestiaire de *fantasy*, bestiaire de fantaisie ? », *loc. cit.*, p. 155.

par ses capacités propres et où il tente de trouver la signification de sa présence au monde. La *fantasy* constitue ainsi le terreau d'histoires héroïques dans lesquelles les auteurs expriment essentiellement leur foi en l'humain et en sa capacité de veiller à la préservation d'un monde équilibré. Cette description d'une *fantasy* à la fois mélancolique, naïve et idéaliste explique que l'on qualifie le genre d'« enfant pauvre⁹³ » des littératures de l'imaginaire ou, encore, de « littérature adolescente⁹⁴ ». La *fantasy* est couramment associée au domaine de l'enfance en raison du regard nostalgique qu'elle porte sur un âge d'or de l'humanité⁹⁵. Le genre rejoint sur ce point le roman d'aventures et se rapproche de la notion de *romance* telle que définie par Northrop Frye⁹⁶. Le roman d'aventures renvoie effectivement aux domaines de l'imagination et de la fantaisie ; rompant avec le réel, le genre inscrit ses histoires dans une temporalité passée ayant pour corollaires la mise en scène de lieux éloignés et le surgissement du merveilleux⁹⁷.

⁹³ Léa Silhol, « Fées et *fantasy*, un mariage heureux ? », dans Léa Silhol et Estelle Valls de Gomis (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Autrement, 2005, p. 30.

⁹⁴ A. Besson, *La fantasy : 50 questions, op. cit.*, p. 30.

⁹⁵ Élisabeth Vonarburg se demande : « [p]ourquoi cette prédilection pour les sociétés archaïques (souvent plus rêvées que solidement documentées) ? Elle est liée à la coloration essentielle de la Fantasy, la *nostalgie*. Nostalgie d'un âge qu'on imagine, au contraire du nôtre, unifié par un sens/consensus à la fois religieux, politique et moral, souvent organisé autour de la figure du roi, ou du couple roi/reine, point de passage entre la terre et le ciel, principe d'organisation, de hiérarchisation où chacun a sa place, auquel chacun *participe*. Nostalgie du temps perdu, [...] nostalgie de l'âge d'or » (« La *fantasy* ou le retour aux sources », *loc. cit.*, p. 111). C'est l'auteure qui souligne.

⁹⁶ Le terme *romance* fait généralement référence à deux types de récit : les romans médiévaux et les récits à l'eau de rose (voir Dinah Ribard, article « Romance », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 690). Northrop Frye précise que la notion de *romance* possède, depuis le XIX^e siècle, une troisième acception : « [c]'est dans une strate inférieure de la littérature que se situe le romanesque [*romance*], où une histoire est racontée, avant tout, pour elle-même. Ce genre d'écriture est censée s'apparenter bien davantage à un produit commercial ; et on accusera volontiers l'auteur romanesque de s'être par trop compromis avec la littérature populaire » (*L'écriture profane : essai sur la structure du romanesque*, traduit de l'anglais par Cornelius Crowley, Paris, Circé, 1998 [1976], p. 48). Le traducteur précise, dans une note située au verso de la page de titre, qu'« il n'existe pas de traduction commode et satisfaisante pour *romance*, qui est au cœur du livre. Or la notion qu'étudie Frye peut se réaliser à travers le film, le théâtre, la poésie, l'opéra ou d'autres formes lyriques, ainsi qu'à travers les récits en prose. [...] Reste cependant, comme Frye le dit, un lien privilégié, mais pas nécessaire, entre *romance* et récit en prose. J'ai donc choisi de traduire *romance* par romanesque ».

⁹⁷ Voir M. Letourneux, « Le roman d'aventures relu par le *romance* », *loc. cit.*, p. 230-231.

D'autres approches s'intéressent également au processus de recyclage et d'adaptation à un nouvel imaginaire devenu la pratique première de ce corpus. Dans le champ de la littérature comparée, l'ouvrage de Léa Silhol et Estelle Valls de Gomis, intitulé *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*⁹⁸, tente notamment d'appréhender la nature de la *fantasy* en fonction de ses différents emprunts aux genres qui lui sont voisins. Les travaux de Philippe Clermont⁹⁹, de Marie Février-Vincent¹⁰⁰ et d'Elisabeth Journolleau¹⁰¹ proposent des analyses comparées d'œuvres de la production anglaise, française et suédoise permettant respectivement d'élaborer la caractérisation d'une part importante de ces récits en fonction du jeune public auquel ils sont destinés, de comprendre le rôle que joue la magie au sein de ces univers pseudo-médiévaux et de dégager leurs modalités de récupération de certaines figures mythiques issues du Moyen Âge. Bien que l'étude simultanée de plusieurs récits *fantasy* conduise notamment Elisabeth Journolleau et Charlotte Bousquet sur la voie d'une analyse psychologique des personnages¹⁰², les travaux de ces deux chercheurs contribuent à la mise en lumière d'un important dialogue intertextuel entre plusieurs œuvres *fantasy* contemporaines et un éventail de mythes médiévaux et antiques.

D'autres critiques tendent au contraire à montrer le caractère potentiellement hermétique de la récupération, par le corpus *fantasy* anglais, de certaines idéologies et valeurs

⁹⁸ Voir Léa Silhol et Estelle Valls de Gomis (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Autrement, 2005.

⁹⁹ Voir P. Clermont, « Une *fantasy* française pour la jeunesse "à l'école des sorciers" », *loc. cit.*, p. 185-198.

¹⁰⁰ Voir Marie Février-Vincent, *Monde de la magie, magie du monde : aspect, rôle et symbolisme de la magie dans quelques œuvres d'heroic fantasy : Tolkien, The Lord of the Rings, M. Z. Bradley, The Mists of Avalon et Lady of Avalon, D. Eddings, The Belgariad et The Malloreon, P. Grimbart, Le secret de Ji, et R. Barjavel, L'Enchanteur*, thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2002.

¹⁰¹ Voir Elisabeth Journolleau, *Le voyage dans l'imaginaire : à travers les œuvres de Selma Lagerlöf : Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède, Franz Hellens : Mélusine, Michael Ende : L'Histoire sans fin*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

¹⁰² Voir C. Bousquet, « Monstres et métamorphoses », *loc. cit.*, p. 199-207.

véhiculées par le discours social contemporain¹⁰³. Avec les outils des théories féministes et des *gender studies*, Leslee Ann Friedman se penche sur la façon dont les protagonistes féminins de trois cycles anglophones interagissent avec des matériaux textuels dans le but d'augmenter leur agentivité au sein de leur communauté. L'auteure affirme, par ailleurs, que la seule présence de héros féminins dans ces œuvres *fantasy* est la marque d'un positionnement féministe¹⁰⁴. Isabelle Smadja remet en question ce constat dans son analyse d'un corpus d'œuvres pour la jeunesse qui, issu de la fin du XX^e siècle, tend à brouiller la séparation de clichés associés à la féminité et la masculinité. Même si les héroïnes d'aujourd'hui incarnent certains stéréotypes encore profondément ancrés dans l'imaginaire littéraire et collectif, tels que l'intuition féminine et l'instinct maternel, elles font preuve d'une volonté guerrière et d'un dynamisme justifiant qu'on leur attribue un rôle habituellement dévolu aux avatars masculins d'Harry Potter et de Frodon Saquet. La *fantasy*, essentiellement hétérogène, appelle ainsi les outils de l'approche hypertextuelle (l'une des cinq formes de la transtextualité selon Gérard Genette), qui nous permettront de voir, lors de notre analyse de l'œuvre de Bottero, en quoi la figure d'Ellana se fonde sur une réécriture de certains mythes féminins afin de les ancrer dans l'imaginaire développé par le récit.

L'intertextualité : à la jonction du mythe et de l'histoire

Le choix d'aborder le roman *Ellana* sous l'angle de son interaction avec un intertexte mythique est le résultat du constat d'une discontinuité entre le succès remporté par le personnage d'Ellana auprès des jeunes lecteurs et le silence de la critique à l'égard du *Pacte*

¹⁰³ Voir, notamment, les travaux de Jeanne Murray Walker (« High Fantasy, Rites of Passage, and Cultural Value », *loc. cit.*, p. 109-120), Leslee Ann Friedman (*Victory in (Con)text*, *op. cit.*) et Stella M. Ray (*Constructions of Gender and Sexualities*, *op. cit.*).

¹⁰⁴ Voir L. A. Friedman, *Victory in (Con)text*, *op. cit.*, p. 7.

des marchombres. Le premier volet de cette trilogie a effectivement remporté le prix du roman jeunesse Lire-SNCF en mars 2007, ainsi que le prix des collégiens de l'Hérault au mois de juin suivant. Cette reconnaissance littéraire suit de près la réception positive du premier tome de *La Quête d'Ewilan, D'un monde à l'autre*, et du volet initial de la trilogie de Bottero intitulée *L'Autre, Le Souffle de la hyène*¹⁰⁵. Or, il semblerait que depuis 2006, l'engouement des journalistes et des chercheurs pour *La Quête* et *Les Mondes d'Ewilan* n'a pas su rejaillir sur le troisième cycle de Pierre Bottero. Jacques Baudou, critique littéraire et auteur de deux ouvrages de référence importants sur la *fantasy*¹⁰⁶, souligne pourtant l'inventivité dont fait preuve Bottero dans l'élaboration du monde alavirien et de l'Art du Dessin¹⁰⁷. Bien qu'il soit difficile d'identifier avec précision la cause du faible engouement critique pour *Le Pacte des marchombres*, la création d'un *prequel* aux cycles d'Ewilan constitue une cause possible de cette diminution d'intérêt pour la dernière trilogie bottérienne dans laquelle il est très peu question des dessinateurs et de leur Art, principale « richesse¹⁰⁸ » de l'intrigue de *La Quête* et des *Mondes d'Ewilan*. Il est vraisemblable, en effet, que l'« étrangeté¹⁰⁹ » que l'on prête généralement aux « expansions analeptiques¹¹⁰ » ait, dans le cas présent, nui à la poursuite de

¹⁰⁵ Pierre Bottero, *L'Autre*, Paris, Rageot, 2006-2007. En 2006, l'auteur abandonne temporairement l'univers de Gwendalavir pour se consacrer à la rédaction du cycle *L'Autre* dans lequel il développe une histoire étrangère aux aventures d'Ewilan. Cependant, Bottero y insère quelques lieux et démonstrations magiques issus de ses premières trilogies.

¹⁰⁶ Voir J. Baudou, *La fantasy, op. cit.*, ainsi que, du même auteur, *L'encyclopédie de la fantasy*, Paris, Fetjaine, 2009.

¹⁰⁷ Voir Jacques Baudou, « Du côté de Gwendalavir : Pierre Bottero illustre la qualité de l'école française de "fantasy" pour la jeunesse », *Le Monde*, 2003, p. 9.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges, op. cit.*, p. 78.

¹¹⁰ Invention de Gérard Genette, l'expression « continuation analeptique » (*Palimpsestes, op. cit.*, p. 242-243) apparaît dans la section de l'ouvrage de Richard Saint-Gelais consacrée aux différentes formes d'expansion d'un récit romanesque, notamment les *prequels* que l'auteur désigne également sous le nom d'« expansions analeptiques » (*Fictions transfuges, op. cit.*, p. 77-84).

l'exploration critique de la trilogie des *Marchombres*¹¹¹. Les lecteurs d'aujourd'hui ne sont guère surpris de voir se multiplier des *sequels* retardant la fin d'un récit romanesque ; la forme d'expansion la plus usitée au sein du corpus *fantasy* est celle du cycle dont les volumes se font suite et s'accumulent jusqu'à un nombre pouvant dépasser la dizaine¹¹² – pensons à l'œuvre de l'écrivaine québécoise Anne Robillard, intitulée *Les Chevaliers d'Émeraude*¹¹³, totalisant douze volets. Le *prequel* s'inscrit, quant à lui, dans une temporalité antérieure à celle du récit narratif dont l'*incipit* acquiert ainsi l'apparence d'un trompe-l'œil. La pratique du *prequel* relève donc d'une opération narrative peu commune en ce qu'elle met en question la frontière – que constituent les premières lignes du récit – entre le texte et l'intertexte dont il est issu¹¹⁴.

L'intertexte à l'origine du premier volet de *La Quête d'Ewilan* est principalement constitué de la tradition tolkiénienne et de la légende arthurienne. On le reconnaît grâce à la présence de motifs et de personnages faisant figure d'incontournables depuis l'essor de la production *fantasy* dès la fin du XX^e siècle. Ewilan est entourée d'un groupe d'amis dont le caractère hétéroclite évoque celui de la « “compagnie” composée de membres des peuples les plus variés, [dans laquelle chacun possède un rôle et des caractéristiques qui lui sont propres]¹¹⁵ ». Ce groupe combat au côté de l'héroïne dans son affrontement avec Éléa Ril'Morienvall et la Méduse dont la puissance, à l'image de celle de Sauron, est révélée au fil des récits¹¹⁶. La légende d'Arthur, de ses chevaliers et de Merlin émerge également grâce à un

¹¹¹ Dans le passé, les chercheurs s'intéressant à l'œuvre de Bottero ne se sont pas attardés au phénomène de la transfictionnalité dont relève sa dernière trilogie. Ceci explique en partie le peu d'intérêt critique suscité par *Le Pacte des marchombres*. Richard Saint-Gelais souligne d'ailleurs en note que « la critique transfictionnelle se penche bien plus volontiers sur le passé des personnages que sur leur avenir » (*ibid.*, p. 81).

¹¹² Voir A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 93.

¹¹³ Anne Robillard, *Les Chevaliers d'Émeraude*, Boucherville, Mortagne, 2003-2008.

¹¹⁴ Voir Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, 2003 [1997], p. 33.

¹¹⁵ A. Besson, « La Terre du Milieu et les royaumes voisins », *loc. cit.*, p. 361.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 362.

jeu de consonances entre les noms de Merlin, devenu Merwyn, et de Viviane qui incarne encore l'objet de l'amour de Merlin et la cause de son cloisonnement. La proximité de l'histoire de Merwyn avec la légende arthurienne est également manifeste dans les exergues de certains chapitres des *Frontières de glace*, de *L'Île du destin*¹¹⁷ et de *L'Œil d'Otolep*¹¹⁸ où Merwyn se présente comme une actualisation de la figure de Merlin : « [j] 'ai connu Arthur, Lancelot et Perceval... mais c'était ailleurs, dans une autre histoire¹¹⁹ » (*ÎD*, 113). Il est par ailleurs intéressant de souligner l'intervention, au début des deux derniers volets de *La Quête*, d'un narrateur intradiégétique – incarné par le professeur Doum Fil'Battis de l'Académie des dessinateurs – dont le rôle consiste à résumer les aventures d'Ewilan dans le cadre d'un cours dispensé à des étudiants. Ce procédé n'est pas sans rappeler celui à l'œuvre dans les romans *Erec et Enide* et *Le Chevalier à la Charrette* de Chrétien de Troyes où « l'aventure, pour exister pleinement, [était] narrée par un personnage de la diégèse, héros ou simple comparse¹²⁰ ». Bottero ayant exercé le métier d'enseignant, il est fort probable que ses lectures l'aient conduit jusqu'aux origines « françaises » de la légende arthurienne¹²¹. Les « aventures des chevaliers de la Table ronde et de Merlin l'Enchanteur » (*ÎD*, 39-40), présents dans la bibliothèque des parents adoptifs d'Ewilan, forment l'intertexte principal des premières trilogies de Bottero, comme en atteste Fil'Battis : « [e]n quelques années, [la] quête

¹¹⁷ Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan : L'Île du destin*, Paris, Rageot, 2003 (référence abrégée : *ÎD*).

¹¹⁸ Pierre Bottero, *Les Mondes d'Ewilan : L'Œil d'Otolep*, Paris, Rageot, 2005 (référence abrégée : *OO*).

¹¹⁹ Dans l'œuvre de Bottero, l'italique est généralement utilisé pour rapporter, en exergue ou dans la narration, le discours de divers personnages, ou encore pour désigner les poèmes marchombres. Le récit semble ainsi porteur d'une mémoire s'exprimant à travers la « voix » des personnages. Dorénavant, les citations tirées des récits fictionnels de Bottero respecteront l'emploi original du caractère penché.

¹²⁰ Annie Combes, « Le roman arthurien : un paradigme de l'aventure », dans Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Cécile Defaut, 2004, p. 32.

¹²¹ Même si la littérature médiévale rédigée en français ne fait que rarement partie de l'ensemble des intertextes de la *fantasy* contemporaine, il est logique d'envisager que la situation soit différente dans le cas des écrivains français. Cependant, l'état présent de la recherche dans le domaine de la littérature *fantasy* ne permet pas encore d'appuyer cette hypothèse. Une étude consacrée aux sources littéraires de l'œuvre de Bottero publiée entre 2003 et 2005 permettrait de répondre précisément à cette question.

[d'Ewilan] est devenue l'un des piliers de notre culture, au même titre que l'épopée de Merwyn » (ÎD, 221). Rompant avec cette tradition, le récit *Ellana* vient diminuer l'importance de l'influence de Tolkien et des récits arthuriens au sein de la trilogie du *Pacte* grâce à un processus à première vue superfétatoire : la *fantasy* n'est-elle pas l'amalgame de plusieurs traditions distinctes ? Pourquoi, alors, certains auteurs témoignent-ils encore d'un besoin de prendre position par rapport aux modèles ? Ces questions seront éclaircies notamment au cours du chapitre deuxième centré sur le renouvellement des lieux communs de la *fantasy* dans l'œuvre à l'étude.

La seconde explication quant à la faible attention critique suscitée par *Le Pacte des marchombres* nous semble résider dans la similitude des trois trilogies de l'auteur : la quête d'indépendance d'Ellana se fonde sur le même « désir de liberté et d'espace¹²² » qu'Ewilan manifeste dans ses aventures, et que Philippe Clermont assimile à une simple force de caractère. Or, la recherche de la liberté absolue acquiert, chez le personnage d'Ellana, l'ampleur d'un idéal valorisant un individualisme rarement défendu avec autant de ferveur par l'héroïne (ou le héros) d'une fiction *fantasy*. Les valeurs premières de la protagoniste sont une liberté d'expression, de pensée et d'action décelables à travers ses origines mythiques et sa pratique de la poésie marchombre, et une liberté vis-à-vis de la guilde marchombre à laquelle Ellana est liée par un pacte. L'individualisme dont elle se revendique est effectivement amplifié au point de devenir une doctrine. Pour cette raison, ce personnage mérite que nous lui accordions une attention particulière dans ce mémoire.

¹²² P. Clermont, « Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l'école des sorciers” », *loc. cit.*, p. 186.

Si des spécialistes issus de diverses disciplines, telles que la littérature comparée, l'histoire, la philosophie, l'anthropologie, la sociologie et la psychanalyse, ont contribué de façon significative à l'avancée de nos connaissances sur la *fantasy*, leurs méthodes se sont trop souvent centrées sur les éléments thématiques récurrents et ont négligé les procédés et les effets grâce auxquels plusieurs œuvres de cette littérature de l'imaginaire remettent en question leur appartenance à une production de type sériel¹²³. La critique a ainsi omis de faire l'étude des procédés intertextuels et hypertextuels grâce auxquels le personnage d'Ellana fusionne les mythes de l'Amazone et de Mélusine, tout en devenant la nouvelle figure de proue de l'œuvre de Pierre Bottero. Par conséquent, toute analyse s'attachant à la dernière trilogie de cet auteur doit nécessairement prendre en compte sa nature transfictionnelle, c'est-à-dire la relation dialogique développée entre ses trois volets et les cycles dont ils sont à la fois les précurseurs et les continuateurs¹²⁴. La transfictionnalité constituant un type particulier de relation entre les textes, il importe, au préalable, d'entrer dans le vif du sujet de cette section consacrée à la question des (en)jeux intertextuels au sein du corpus *fantasy*.

Ce genre fait parfois l'objet de reproches, dont celui de légèreté. Dans le cas de la *fantasy* d'inspiration médiévale, cette situation s'explique par le fait que les auteurs de ce sous-genre retournent rarement aux textes d'origine dans le cadre de l'élaboration de leurs récits. En effet, au sein de ce corpus particulier, la cohérence du monde fictionnel prend le pas sur le respect des références historiques ou légendaires ; l'importance accordée à la mise en place de l'univers fictif met en relief la filiation des récits *fantasy* avec l'œuvre tolkiénienne au détriment d'une forme d'intertextualité plus étroite avec des œuvres médiévales.

¹²³ Voir A. Besson, *La fantasy : 50 questions, op. cit.*, p. 121.

¹²⁴ Le dernier volet du *Pacte*, intitulé *Ellana la prophétie*, prend place quelques mois après la conclusion des *Mondes d'Ewilan*, à la différence des deux premiers tomes, *Ellana* et *Ellana l'envol*, dont la majorité des aventures précèdent chronologiquement l'arrivée d'Ewilan en Gwendalavir.

Contrairement à Tolkien qui a largement emprunté à la littérature médiévale dans le processus d'écriture des récits de la Terre du Milieu, les écrivains français de *fantasy* ne s'intéressent généralement au Moyen Âge qu'à travers le filtre de la production anglophone¹²⁵. Compte tenu de la richesse des récits médiévaux de langue française, on s'étonne qu'ils ne soient pas plus souvent revendiqués ou utilisés par les auteurs contemporains. Manifestement, peu d'entre eux se réfèrent aux œuvres de Chrétien de Troyes, par exemple, durant l'écriture de leurs fictions. Il semble que *La Morte Darthur* de Thomas Malory, imprimée au milieu du XV^e siècle, soit une source plus « accessible » de la légende arthurienne¹²⁶. L'étude de Gaëlle Zussa consacrée aux réécritures de la figure de Merlin dans les œuvres contemporaines permet toutefois de relativiser l'oubli dans lequel seraient aujourd'hui plongés les récits médiévaux français. En effet, « [c]'est à partir de traits isolés et du mariage de différentes traditions que va s'élaborer peu à peu le portrait [héroïque de Merlin]¹²⁷ » et de plusieurs autres figures médiévales dont les lecteurs d'aujourd'hui connaissent approximativement la composition. Zussa conçoit ainsi le mythe merlinien comme étant largement tributaire des récits latins et français du XII^e siècle.

Malgré tout, cette forme d'intertextualité intéresse peu certains critiques pour qui elle témoigne d'une interaction superficielle avec les œuvres littéraires du Moyen Âge. En effet,

[l]'adaptation contemporaine d'un matériau médiéval, et particulièrement ici son intégration dans un univers de *fantasy*, même minimale, provoque nécessairement un écart et un effet signifiant. L'élément sorti de son

¹²⁵ « Le contraste est [...] frappant, en ce début du XX^e siècle, entre les réappropriations française et anglaise. Alors qu'outre-Manche ce sont des artistes qui se sont emparés de l'héritage arthurien, la France laisse ces textes aux savants philologues. [...] C'est donc largement tributaire d'un imaginaire anglo-saxon, imprégné de Malory aussi bien que de Tennyson, que la littérature enfantine de cette seconde moitié de siècle aborde l'héritage arthurien » (C. Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants 1945-1999*, op. cit., p. 205).

¹²⁶ Nous tenons à préciser qu'une majorité d'auteurs de *fantasy* procèdent à ces emprunts indirects – pas seulement les auteurs de livres pour enfants (voir A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, op. cit., p. 82).

¹²⁷ G. Zussa, *Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine*, op. cit., p. 19.

contexte prend un sens nouveau et révèle plus une conception du Moyen Âge qu'un rapport direct ; non pas *le* Moyen Âge, mais *un* moyen âge¹²⁸.

Examiner le genre *fantasy* à la lumière de son « rapport direct » – et rarissime – à l'histoire et à la littérature médiévales permettrait de ne pas se méprendre sur le statut de ces œuvres ; davantage qu'une connaissance érudite de la période du Moyen Âge, elles présenteraient un reflet déformé de cette époque par le fait de la distance chronologique qui les sépare. L'« effet signifiant » issu de l'« écart » entre la réalité historique du Moyen Âge et son interprétation dans les romans *fantasy* du XXI^e siècle serait par conséquent de l'ordre de l'« illusion référentielle », terme qu'Anne Rochebouet, Anne Salamon¹²⁹ et Cécile Boulaire¹³⁰ empruntent à Daniel Couégnas dans leur étude des procédés intertextuels à l'œuvre dans les récits *fantasy* contemporains inspirés du Moyen Âge. Peu préoccupé de véracité historique, l'univers pseudo-médiéval mis en place dans ces œuvres serait le lieu d'établissement d'un cadre figé tout droit tiré de *fantasy land*¹³¹, ce territoire imaginaire qui consiste en

une société essentiellement rurale et autarcique, où dominent fermes et villages, le pays comprenant quelques centres urbains, principalement des places fortes ou des citadelles. Par ailleurs, elle sera organisée selon les principes de la féodalité. Technologiquement, [...] il s'agit [souvent] d'un monde non mécanisé, antérieur à la Révolution industrielle, qui exploite la puissance animale et qui repose sur l'artisanat, [et] où la guerre se fait au moyen d'armes blanches [...] et d'armes de jet¹³².

Cette représentation d'un Moyen Âge transposé et simplifié que l'on observe dans la majorité du corpus *fantasy* d'inspiration médiévale semble attendue et partagée ; on comprend alors qu'il y ait peu de travaux abordant la question de l'intertextualité historique dans le cadre

¹²⁸ A. Rochebouet et A. Salamon, « Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* », *loc. cit.*, p. 322-323.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 331.

¹³⁰ Voir C. Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants 1945-1999*, *op. cit.*, p. 122.

¹³¹ Diana Wynne Jones est l'auteure d'un inventaire humoristique des figures et des lieux communs les plus souvent récupérés par les œuvres de *fantasy* intitulé *The Tough Guide to Fantasyland*, Londres, Gollancz, 2004 [1996].

¹³² A. Rochebouet et A. Salamon, « Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* », *loc. cit.*, p. 329-330.

d'une réflexion littéraire qui concerne la *fantasy*. Parmi ceux-ci, l'article de Denis Labbé¹³³ et la thèse d'Elisabeth Journolleau¹³⁴ portant sur le traitement de l'imaginaire dans les œuvres de Lagerlöf, Hellens et Ende permettent cependant de rétablir la légitimité de l'approche intertextuelle dans le cadre de l'étude du corpus *fantasy* en étendant la notion jusqu'à la relation entre les textes et les matériaux culturels – notamment les mythes – dont ils sont issus. Nous considérons d'ailleurs, comme Labbé et Journolleau, que la littérature *fantasy* constitue un matériau fabriqué à partir de multiples « bases littéraires et culturelles¹³⁵ » et que la seule façon d'en saisir pleinement la nature est d'examiner la dynamique des intertextes historiques et légendaires.

Il demeure néanmoins nécessaire, au sein d'une réflexion sur les frontières génériques de la *fantasy*, de tenir compte du discours des chercheurs octroyant à la notion d'intertextualité un sens restreint. Pour Rochebouet et Salamon, l'univers pseudo-médiéval convoqué dans beaucoup d'œuvres contemporaines constitue moins la trace « d'une éventuelle source médiévale » que le « mirage¹³⁶ » d'une époque réinventée à la lumière d'une conception rêvée du Moyen Âge, loin de toute exactitude historique. Rares, en effet, sont les récits *fantasy* à l'intérieur desquels est observable « la présence effective [d']un autre [texte]¹³⁷ » grâce à des procédés explicites tels que la citation et la référence. Par conséquent, la *fantasy* nous semble se comprendre plus aisément à la lumière de l'hypertextualité, un type de relation transtextuelle¹³⁸ considérant comme un « hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par

¹³³ Voir D. Labbé, « De l'intertextualité dans la *fantasy* française », *loc. cit.*, p. 303-311.

¹³⁴ Voir E. Journolleau, *Le voyage dans l'imaginaire*, *op. cit.*

¹³⁵ D. Labbé, « De l'intertextualité dans la *fantasy* française », *loc. cit.*, p. 304.

¹³⁶ A. Rochebouet et A. Salamon, « Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* », *loc. cit.*, p. 320.

¹³⁷ G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

¹³⁸ Gérard Genette définit la transtextualité par « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (*ibid.*, p. 7).

transformation simple ([soit] *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : [soit] *imitation*¹³⁹ ». L'approche hypertextuelle, à l'instar de l'intertextualité à l'œuvre au sein du corpus *fantasy*, repose sur une conception du texte en tant que réponse formulée aux discours littéraires passés et contemporains¹⁴⁰. Le présent mémoire a donc pour principal objectif de déterminer comment le récit *Ellana* récupère certains mythes antiques et médiévaux qui prennent une couleur particulière dans l'univers cyclique élaboré par l'auteur. Qu'on le considère moderne¹⁴¹ ou postmoderne¹⁴², le genre est tourné vers un passé légendaire qui est éclairé par divers emprunts à des genres littéraires et multimédiatiques, emprunts portés par un regard auctorial à la fois « fasciné » et « ironique¹⁴³ » qui nous immerge dans cet univers tout en jouant avec ses limites en terme de vraisemblance. Ainsi, selon la tonalité privilégiée et le public ciblé, le genre *fantasy* est susceptible de se diviser en deux branches principales : la *fantasy* « sérieuse » et la *fantasy* « ludique¹⁴⁴ ». La première réunit essentiellement des œuvres destinées à un public d'amateurs rassemblant jeunes et adultes. Ces récits se situent dans le sillage du *Seigneur des anneaux* de Tolkien ou empruntent leur imaginaire à la matière de Bretagne. Les univers de ces fictions s'inspirent étroitement du Moyen Âge et réinvestissent, avec une déférence marquée, les personnages, décors, créatures, thèmes et structures

¹³⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁰ Voir Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 245.

¹⁴¹ Denis Labbé (« De l'intertextualité dans la *fantasy* française », *loc. cit.*, p. 304) refuse d'accoler au genre *fantasy* l'étiquette de « genre moderne ». L'auteur insiste, en effet, sur les liens qui unissent la *fantasy* à des ancêtres littéraires tels que les épopées, les mythologies antiques et les chansons de geste. La *fantasy* est, en somme, un genre marqué par les évolutions.

¹⁴² Voir A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Anne Besson, Myriam White Le Goff et Robert Silverberg emploient respectivement les termes de « *fantasy* d'inspiration médiévale » (A. Besson et M. White-Le Goff, « Introduction », *loc. cit.*, p. 10) et de *fantasy* « parodique » (A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 23) ou « satirique » (R. Silverberg, « Introduction », *loc. cit.*, p. 15) pour désigner les deux grandes tendances du corpus français. Nous préférons nous restreindre à la terminologie de Gérard Genette qui, dans son tableau des différentes pratiques hypertextuelles, distingue le régime ludique du régime sérieux (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 45). Cette terminologie permet d'illustrer plus clairement l'existence de deux principaux registres au sein des œuvres *fantasy* contemporaines.

narratives des récits tolkiéniens et arthuriens¹⁴⁵. Quant à la *fantasy* ludique, elle comprend à la fois un corpus à destination des enfants, une variété de récits dont l'univers est calqué sur celui des jeux de rôles et un ensemble d'œuvres parodiant les grands noms du genre ou soulignant le potentiel comique de la naïveté dont font parfois preuve leurs continuateurs¹⁴⁶. Bien que cette distinction entre deux versants génériques éclaire le statut ambigu de l'œuvre de fiction au sein de l'ensemble du corpus, la littérature *fantasy* nous semble plutôt devoir se saisir comme une mise en rapport de différentes temporalités. Anne Besson parle, à ce titre, d'un « mouvement perpétuel¹⁴⁷ » de la *fantasy* entre mythe et histoire. Cette conception du genre en tant qu'ensemble référentiel mouvant éclairera notre analyse, dans les chapitres suivants, sur les héritages génériques et mythologiques convoqués dans le récit *Ellana*.

¹⁴⁵ Le rapport particulier de la *fantasy* à l'histoire est développé, entre autres, dans l'article en ligne d'André-François Ruaud intitulé « Littérature du merveilleux et jeux historiques », *loc. cit.* À titre indicatif, les œuvres de Guy Gavriel Kay et d'Élisabeth Vonarburg sont couramment citées lorsqu'il est question de cerner les caractéristiques du sous-genre de la *fantasy* historique.

¹⁴⁶ La branche ludique de la *fantasy*, représentée par les œuvres de Terry Pratchett ou de Catherine Dufour, par exemple, est susceptible d'intéresser un public adulte capable d'en saisir les demi-teintes.

¹⁴⁷ Anne Besson, « Le mythe culturel en fiction : deux relectures de la préhistoire arthurienne par les cycles de *fantasy* contemporains », dans Isabelle Durand-Le Guern (dir.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 175.

Chapitre 2

La construction d'Ellana en figure mythique

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur le processus de mythification de la figure d'Ellana dans l'*incipit* du récit à l'étude, dans le but de poser les bases de notre conception du personnage en tant que reprise de mythes anciens faisant l'objet d'une réécriture et donc d'une réactualisation. Nous examinerons de quelle façon le personnage d'Ellana exemplifie le désir de l'auteur de rompre avec l'imaginaire mythique des précédentes trilogies en renouvelant certains lieux communs hérités de trois modèles importants de la *fantasy* contemporaine : l'œuvre de Tolkien, le roman d'aventures et le roman d'apprentissage. En effet, le mythe d'Ellana se construit dès le début du roman où l'essence du personnage, dont on ne connaît pas le nom véritable, est révélée dans les premières manifestations de son désir d'indépendance. Au moment où le prénom Ellana fixe l'identité de la protagoniste, la soif de liberté sans limite du personnage s'impose en tant que marque de sa complexité. Parallèle au destin collectif de la société alavirienne¹⁴⁸, le parcours d'Ellana est placé sous le signe d'une compréhension du monde dépassant celle que fournit la perception sensorielle. Le « naturel » (E, 413) avec lequel elle effectue son apprentissage de la voie marchombre permet d'ailleurs au lecteur de prédire l'accession de la protagoniste à ce savoir ; « riche de promesses » (E, 146), le prénom Ellana est investi d'une mémoire venant suggérer la maturité intellectuelle et spirituelle de sa propriétaire. Avant d'étayer cette réflexion, observons en quoi le récit est à l'origine d'une « nouvelle » façon d'illustrer le potentiel de l'imagination dans les récits bottériens, d'une part, et dans le corpus *fantasy* en général, d'autre part.

¹⁴⁸ Ce fait en particulier sera traité dans la seconde section du chapitre troisième.

L'aventure intérieure

Dans sa thèse consacrée au frottement des univers fictionnels dans quatre cycles anglais et français de *fantasy* pour la jeunesse, dont *La Quête* et *Les Mondes d'Ewilan*, Sarah K. Cantrell rend compte de l'importance accordée à l'espace dans les récits de ce corpus :

[a]s a literature that is both liminal and limitless, fantasy demands that we face the artificiality of our own limits. It forces us to examine the places we call our own, and the boundaries we use to define those places. More importantly, fantasy challenges us to transgress those boundaries, and to step into the spaces that are not familiar, ordinary, or comfortable¹⁴⁹.

Bottero tient un propos similaire en qualifiant « [c]ette foison de mondes différents qu'offrent les littératures de l'imaginaire [...] de reflets de notre monde. Reflets exacts, reflets décalés, reflets loupe, ou reflets distants mais toujours reflets. Justes et utiles¹⁵⁰ ». Or, le roman *Ellana* étant centré sur le parcours d'un seul personnage, on se demande quel rôle est attribué à ce récit dans l'œuvre bottérienne. Si l'une des particularités de la *fantasy* consiste à mettre à la disposition de ses jeunes lecteurs un espace imaginaire où se concrétiseraient leurs rêves, leurs désirs et leurs ambitions¹⁵¹, *Ellana* ne s'en tient pas à cet objectif escapistes auquel est généralement liée une réflexion d'ordre moral. Illustrant l'un des lieux communs les plus usités dans le corpus contemporain – le parcours du héros à travers des régions inexplorées –, l'édition grand format de quatre des six tomes des premières trilogies bottériennes est accompagnée d'un carton amovible sur lequel est illustrée une carte de l'Autre Monde. Le lecteur peut ainsi suivre précisément le parcours d'Ewilan sur cette représentation du territoire alavirien en se référant aux multiples repères toponymiques que lui fournit le récit. Ainsi, « [a]près la tentation de la carte d'après le récit, nous en voici à la tentation du récit d'après la

¹⁴⁹ S. K. Cantrell, *When Worlds Collide*, *op. cit.*, p. 207.

¹⁵⁰ P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵¹ Voir S. K. Cantrell, *When Worlds Collide*, *op. cit.*, p. 203.

carte¹⁵² ». En revanche, l'impression d'une carte de l'Autre Monde sur l'une des pages liminaires du récit *Ellana* ne constitue que la déclinaison d'une convention instaurée dès *D'un monde à l'autre* (2003) ; le personnage d'Ellana effectue peu de déplacements majeurs dans le premier volet du *Pacte*, d'où la fonction doublement accessoire de cet outil dans le corps de l'œuvre. Après son départ de la Forêt Maison où elle passe son enfance, Ellana ne fait que quelques allers et retours entre les villes d'Al-Far et d'Al-Jeit. Le développement et la traversée des mondes imaginaires ne constitue pas le centre d'intérêt du récit éponyme, contrairement aux trilogies précédentes dans lesquelles Ewilan découvre les confins de l'Autre Monde et va jusqu'à poursuivre ses aventures dans son monde d'adoption.

Comme en témoigne l'orientation de son œuvre publiée entre 2003 et 2005, Bottero fait partie d'un nombre considérable d'auteurs se réclamant de la notoriété du créateur de la Terre du Milieu¹⁵³. L'écrivain des aventures d'Ewilan évoque, dans une tournure emphatique, la « claque monumentale¹⁵⁴ » que lui a causée sa première lecture du *Seigneur des anneaux*. Ses premières trilogies sont d'ailleurs susceptibles de s'inscrire dans la veine de la *high fantasy*, aussi désignée comme la « *fantasy* tolkiénienne », grâce à leur mise en scène d'un univers passéiste où des personnages pratiquent une forme de magie ancestrale. Le caractère

¹⁵² Florence Plet-Nicolas, « Quêtes encartées : de la toponymie fantaisiste médiévale à la cartofantasy en BD », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du Colloque du Crélid 16-17 mars 2006*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 216.

¹⁵³ Au sein du large corpus de la *fantasy*, l'œuvre contemporaine la plus abondamment étudiée est sans aucun doute celle de John R. R. Tolkien. La singularité du *Seigneur des anneaux* se fonde en effet sur l'étendue de la création mythologique de cet auteur philologue, « modèle insurpassable » et « influence hégémonique » (A. Besson, « La Terre du Milieu et les royaumes voisins », *loc. cit.*, p. 357) à l'origine du plus important sous-genre de la littérature *fantasy* : la *high fantasy*. Certains critiques vont d'ailleurs jusqu'à soutenir que les auteurs ultérieurs ne sont jamais tout à fait parvenus à renouveler, au sein de leurs mondes de papier, la qualité imaginative de la Terre du Milieu. Dans son chapitre intitulé « Tolkien, influence indépassable ? », Anne Besson examine cette question à travers un survol du discours de la critique anglophone et francophone entourant l'œuvre de Tolkien. Si certains critiques soutiennent que la *fantasy* ne connaît aucune autre œuvre digne de ce nom après le cycle de Tolkien, d'autres rétorquent qu'un tel constat diminue la qualité artistique de l'œuvre de cet écrivain en la réduisant à une simple recette (voir A. Besson, *La fantasy : 50 questions, op. cit.*, p. 87-88).

¹⁵⁴ P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero, op. cit.*, p. 7.

« secondaire » de tout monde fictionnel élaboré par la *high fantasy* repose en effet sur les origines mythologiques qui lui sont attribuées. Comme le soulignent Kenneth J. Zahorski et Robert H. Boyer : « [t]he secondary world of high fantasy [...] should possess a consistent order that is explainable in terms of the supernatural (*i.e.*, deities), or in terms of the less definable, but still recognizable, magical powers of Faërie (*e.g.*, wizards and enchantresses)¹⁵⁵ ». Le principal legs de Tolkien aux auteurs de *fantasy* est précisément « cette idée d'un monde parfaitement cohérent et autonome, progressivement construit par une succession de textes consacrés à son exploration » et « dessinant une totalité¹⁵⁶ ». La quantité des volumes et de leur paratexte favorise la mise en place d'un univers complexement détaillé et en apparence inédit, mais dont la construction expansionniste est à chaque fois l'héritage d'une tradition abondamment nourrie depuis l'avènement de la Terre du Milieu.

Le choix de consacrer notre étude à *Ellana* s'appuie essentiellement sur le constat de son statut singulier au sein des trois cycles de l'auteur, si l'on se fie à la façon dont la narration se centre sur le parcours du personnage éponyme. Tandis qu'*Ellana l'envol* et *Ellana la prophétie*¹⁵⁷ retournent plus volontiers aux motifs habituels de la quête héroïque ainsi que du combat manichéen, le récit *Ellana* s'attache à construire la personnalité de son personnage principal autour de sa quête d'émancipation. En effet, *Ellana* serait, selon l'éditeur, « sans doute à ce jour la plus libre et sûrement la plus complexe des héroïnes de l'auteur, son pari romanesque le plus audacieux¹⁵⁸ ». Affranchie du rôle d'alliée d'Ewilan dans sa mission de protéger l'Empire dans *La Quête* et *Les Mondes*, *Ellana* prône un mode de vie autonome qui la

¹⁵⁵ R. H. Boyer et K. J. Zahorski, « The Secondary Worlds of High Fantasy », *loc. cit.*, p. 57.

¹⁵⁶ A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵⁷ Pierre Bottero, *Le Pacte des marchombres : Ellana la prophétie*, Paris, Rageot, 2008 (référence abrégée : *EP*).

¹⁵⁸ « Note de l'éditeur », préface au texte de Pierre Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, édition spéciale du *Pacte des marchombres : Ellana l'envol*, Paris, Rageot, 2008, p. 2.

distingue de plusieurs autres figures féminines de Bottero telles que Nahis, la petite fille qu'Ellana se fait un devoir de protéger, et Entora, la courageuse intendante de la caravane¹⁵⁹. Nahis et Entora perdent la vie parce qu'elles ne possèdent ni la force physique ni le savoir guerrier requis pour se défendre contre leurs ennemis. Selon Leslee Ann Friedman, les héros de la *fantasy* sortent le plus souvent vainqueurs de leurs aventures grâce à l'emploi de la force physique et à l'usage d'un armement pléthorique¹⁶⁰. C'est le cas d'Ellana qui, avant de rencontrer son mentor, fait de l'art du combat le principal moyen d'affirmer son individualité. Pour la protagoniste, « [ê]tre armée ne relevait pas d'un caprice ou de la crainte d'une agression [...]. [Ellana] considérait son poignard comme un premier jalon sur la voie qu'elle avait décidé de suivre et qu'elle définissait d'une simple maxime : ne dépendre de personne » (*E*, 189). Or, cette « voie » est susceptible de se terminer en cul-de-sac ; dans l'œuvre de Bottero, le sort des jeunes travailleuses est de subir la domination des hommes¹⁶¹ : « [Ellana] contempla les clients avachis sur les tables [...]. Combien de semaines, ou de jours, avant qu'un d'entre eux ne décide qu'il était temps d'apprendre la vie à cette jeune serveuse et tente de l'entraîner dans un recoin obscur [...] ? » (*E*, 205). Même si la protagoniste ne doute pas d'être en mesure de neutraliser ses agresseurs potentiels, le récit montre que l'aptitude d'Ellana à se défendre physiquement n'est pas suffisante à l'atteinte d'une forme de liberté absolue. Dans le cadre de la formation marchombre, l'enseignement du maître permet à l'élève d'accéder à un statut social supérieur, dont celui de poète marchombre. Le maître

¹⁵⁹ Comme la diégèse du récit *Ellana* précède chronologiquement les aventures d'Ewilan, la protagoniste de la trilogie des *Marchombres* ne s'est pas encore vu confier la tâche d'assurer la protection de l'Empire au côté de sa jeune amie.

¹⁶⁰ Voir L. A. Friedman, *Victory in (Con)text*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶¹ Nahis est amputée d'une main par le chef des enfants voleurs pour avoir rapporté un gain minime. Elle meurt peu de temps après (*E*, 173-175). De plus, Lahira, une commis-cuisinière apparaissant dans *Ellana l'envol*, est constamment malmenée par des soldats jusqu'à ce qu'elle échappe de justesse à un viol grâce à l'intervention musclée d'Ellana et de son compagnon Hurj (*EE*, 119-120).

marchombre Sayanel apprend à Ellana « en quelques mots précis pourquoi il ne fallait pas donner d'herbe mouillée aux bœufs, pourquoi la lune changeait de forme nuit après nuit, pourquoi le fil d'un poignard devait être affûté dans un sens et non dans l'autre » (*E*, 145). Ces premières connaissances préfigurent le savoir nécessaire à Ellana dans sa recherche d'une forme totale d'autonomie. Ainsi, le personnage commence à se rapprocher du mythe de l'Amazone qui « serait [...] avant tout celle qui domine l'homme, dans quelque domaine que ce soit, car jamais un muscle, un uniforme ou un diplôme scolaire ne suffiraient eux-mêmes à cette assimilation¹⁶² ». En effet, nous verrons dans le chapitre trois que le sexe masculin du mentor d'Ellana est un choix auctorial signifiant. Passons maintenant en revue les genres ayant influencé l'écriture du récit de Bottero afin de montrer sur quels procédés se fonde notre hypothèse d'un renouveau du genre *fantasy* dans le récit *Ellana*.

Rares sont les protagonistes dont les facultés de lecture et d'écriture engendrent la réussite de leur mission : « [l]iteracy in any given form is not a prized skill among young adult fantasy heroes, but particularly in its most traditional of forms : the interaction with, and decoding of, text¹⁶³ ». Néanmoins, les analyses de Friedman et de Philippe Clermont démontrent qu'au moins quatre héros de la production actuelle entretiennent un « rapport [particulier] au langage, oral ou écrit¹⁶⁴ ». Pour Hermione, Harry, Guillemot¹⁶⁵ et Ewilan, l'étude des ouvrages de la bibliothèque de Poudlard, la « [f]ormule prononcée, [le] signe tracé [ou encore le] “dessin” mental esquissé¹⁶⁶ » constituent autant de moyens de triompher des

¹⁶² Alain Bertrand, « Amazones modernes », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002, p. 103.

¹⁶³ L. A. Friedman, *Victory in (Con)text*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁴ P. Clermont, « Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l'école des sorciers” », *loc. cit.*, p. 194.

¹⁶⁵ Guillemot est le protagoniste du cycle d'Erik L'Homme, *Le Livre des étoiles*, Paris, Gallimard, 2001-2003.

¹⁶⁶ P. Clermont, « Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l'école des sorciers” », *loc. cit.*, p. 194.

ennemis qui menacent leur univers respectif. La poésie marchombre se distingue de ces pratiques magiques par son emploi à des fins de transcendance de la pensée.

Entre autres lieux communs hérités de la tradition tolkiénienne, le récit remplace donc le motif de l'exploration de lieux physiques par celui de l'introspection : « Ellana [...] se rappelait la sensation intense que ce simple mot avait déclenchée en elle. Marchombre. L'impression qu'une porte s'ouvrait sur une voie nouvelle. La voie qu'elle attendait depuis sa naissance » (*E*, 202). La voie marchombre constitue une métaphore de l'accession à la connaissance, notamment de la découverte par Ellana de sa propre intériorité. Comme le rappelle Alain-Michel Boyer, « l'aventure est conquête avant tout : de l'espace, de l'univers, de soi surtout¹⁶⁷ ». Avant que Sayanel lui révèle le nom de ses parents (*E*, 146) et évoque devant elle l'existence de la guilde (*E*, 170), Ellana mène une existence en apparence hasardeuse et sans direction où l'inattendu et le danger se manifestent à toute occasion¹⁶⁸. L'aventure, au sens premier de « ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer¹⁶⁹ », apparaît très tôt dans la vie de la protagoniste. De cinq à treize ans, l'héroïne passe son enfance chez le peuple des Petits, des êtres humanoïdes dont la taille est comparable à celle des enfants humains. Ils forment un peuple débonnaire et insouciant menant une existence paisible au cœur de la Forêt Maison. Ellana – baptisée Ipiutiminelle par les Petits – expérimente nombre de jeux risqués sous la surveillance de ses pères adoptifs nommés Oukilip et Pilipip. Malgré les remontrances des autres Petits, qui « avaient tenté de leur expliquer que, humaine ou pas, Ipiu était une enfant et

¹⁶⁷ A.-M. Boyer, « Préface », *loc. cit.*, p. 16.

¹⁶⁸ L'héroïne ayant un avenir tracé dans *La Quête* et *Les Mondes d'Ewilan*, l'auteur se doit, pour répondre aux attentes des lecteurs, de construire l'intrigue du récit *Ellana* sur la base d'un dénouement connu. Cette contrainte explique la relativité du rôle du hasard dans ce *prequel* aux aventures d'Ewilan.

¹⁶⁹ Jacques Rivière, *Le roman d'aventures*, Paris, Syrtes, 2000 [1913], p. 66.

avait davantage besoin de sécurité affective que d'aventures, ils s'étaient heurtés à un mur d'incompréhension totale. [La fillette] avait continué à risquer sa vie dix fois par jour. Et à beaucoup s'amuser » (*E*, 36). Durant l'enfance d'Ellana, soit des chapitres trois à onze, les aventures mises en scène sont essentiellement ludiques. Comme la notion d'aventure a également partie liée avec la notion de destin, l'existence aventureuse d'Ipiu contribue à l'établissement de la personnalité audacieuse du personnage et de son agilité hors du commun¹⁷⁰. Parmi les Petits, Ipiu développe des capacités physiques étonnantes ; elle fait l'apprentissage de la grimpe aux arbres auprès de ses pères adoptifs qui l'entraînent dans une variété de jeux et de périples téméraires mettant en valeur sa résistance et sa volonté hors du commun. D'ailleurs, « [c]ette éducation avait porté d'étranges fruits : Ipiu n'avait qu'une idée très relative du danger et le concept de prudence lui était parfaitement étranger » (*E*, 36). Par définition, le roman d'aventures implique effectivement le

choix délibéré d'une vie plus intense, de risques encourus, la fascination qu'entraîne la proximité presque permanente de la mort, le rôle éducateur de l'expérience, des épreuves, de l'endurcissement dont le corps porte, avec les cicatrices, les marques d'une écriture du danger sur l'épiderme lui-même, mais aussi l'attention accordée à l'instant, à l'inattendu, l'étrange, l'étranger [...]¹⁷¹.

On voit donc se dessiner, entre les genres de la *fantasy* et du roman d'aventures, un réseau de traits convergents rendant compte de la contribution importante de la littérature d'aventures à l'élaboration du récit *Ellana*. Or, chaque œuvre littéraire étant « le fruit de greffes et de dialogue[s] avec d'autres textes¹⁷² », le seul repérage des *topoi* génériques mis en scène dans ce roman ne suffit pas à expliquer la singularité du personnage éponyme par rapport aux autres

¹⁷⁰ Voir A.-M. Boyer, « Préface », *loc. cit.*, p. 16.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷² Alain Viala, « Texte », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 759.

héroïnes de Bottero et de la *fantasy*. Examinons donc de quelle façon *Ellana*, en plaçant la voie marchombre sous le signe d'un imaginaire naturel, renouvelle un premier lieu commun propre au genre contemporain.

L'entrée d'Ellana sur la voie marchombre est placée sous le signe d'une intimité qui assouplit et personnalise le *topos* de l'adoubement du jeune chevalier usité dans les réécritures du Moyen Âge pour enfants¹⁷³. Lors de la cérémonie initiatique de l'Ahn-Ju, le maître marchombre Jilano présente son apprentie au Conseil de la guilde. Tandis que l'accession du jeune garçon au rang de chevalier se caractérise, dans la majorité des œuvres analysées par Cécile Boulaire, par une codification rigide¹⁷⁴, un lien particulier se crée entre Ellana et le personnage d'Ehrlime, la femme la plus âgée du Conseil. Cette dernière pose à Ellana une série de questions ayant pour but de mettre en lumière les traits saillants de la personnalité de la future marchombre :

- [q]u'y a-t-il au sommet de la montagne ?
- Le ciel.
- Que dit le loup quand il hurle ?
- Joie, force et solitude.
- À qui s'adresse-t-il ?
- À la lune.
- Où va la rivière ?
- [...]
- Remplir la mer.
- À qui la nuit fait-elle peur ?
- À ceux qui attendent le jour pour voir.
- [...]
- Es-tu vent ou nuage ?
- Je suis moi.
- Es-tu vent ou nuage ?
- Vent.

¹⁷³ Voir C. Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants 1945-1999*, *op. cit.*, p. 75-78.

¹⁷⁴ La cérémonie de l'adoubement se déroule généralement dans un ordre que les auteurs respectent au détriment de tout effet littéraire. Cette cérémonie s'effectue en effet en cinq temps : « l'élection d'un parrain d'armes ; la veillée préparatoire ; l'équipement vestimentaire du jeune adoubé, armes comprises ; les paroles par lesquelles il s'engage ; la gestuelle qui accompagne le serment » (*ibid.*, p. 75).

- [...]
 – Es-tu ombre ou lumière ?
 – Je suis moi.
 – Es-tu ombre ou lumière ?
 – Les deux (*E*, 276-277).

L'enchaînement des questions énoncées assure l'authenticité des réponses d'Ellana. En effet, Ehrlime s'exprime « trop rapidement pour qu'[Ellana n']ait d'autre solution [que de] répondre [spontanément] ainsi qu'on le lui avait demandé » (*E*, 277). La cérémonie initiatique de l'Ahn-Ju revêt alors un caractère intime pour le personnage. Par le biais d'analogies entre les paroles d'Ellana et l'eau vive, le vent, la lumière et le hurlement du loup, le recours aux imageries aquatique, aérienne et terrestre dévoile les principales facettes de l'identité de la protagoniste. Ellana paraît, durant l'épreuve verbale que lui impose son aînée, à l'image d'une force immanente à la nature. Or, cette nature n'est pas forcément à concevoir en tant que matière organique ; elle évoque plutôt l'« âme » marchombre (*E*, 276) que la doyenne du Conseil cherche à percevoir à travers les réponses d'Ellana. Avant d'entériner son choix de parcourir la voie marchombre, Ehrlime clôt ainsi son interrogatoire :

- [o]ffre-moi un mot.
 – Silence.
 – Un autre.
 – Harmonie.
 – Un dernier.
 – Fluidité.
 [...]
 – Marie tes trois mots.
 – Marchombre (*E*, 278).

Ehrlime et Ellana communiquent en convoquant le même réseau d'images naturelles, scellant ainsi le rapprochement de l'identité de la protagoniste et de l'âme marchombre. En effet, Gaston Bachelard affirme que « [p]lus que toute autre puissance, [l'imagination] spécifie le

psychisme humain¹⁷⁵ ». Ellana possède en outre des valeurs identiques aux valeurs marchombres, telles le libre arbitre, l'autonomie d'action, l'équilibre entre la force du corps et de l'esprit, le spiritualisme et l'individualisme. La présentation d'Ellana au Conseil des marchombres dévoile donc le lieu intime où se situent les fondements de l'être du personnage. Terreau d'images naturelles, ce lieu s'assimile également à la faculté d'imagination grâce à laquelle la protagoniste reproduit mentalement l'environnement physique où elle évolue : « [e]lle sourit en imaginant que le trappeur au visage fermé [...] était un trodd affamé et l'esquiva en effaçant les épaules. Puis les deux gardes qui patrouillaient devinrent des ours élastiques et elle se réfugia derrière un rocher moussu qui était l'étal d'un marchand de reptiles » (*E*, 171). Ellana est en fait la créatrice de son propre monde intérieur. Ce « pouvoir » s'oppose au fonctionnement de l'Art du Dessin qui permet de « joue[r] avec les forces de la nature, [et de] les viole[r] » (*FG*, 63) par la création d'objets éternels tels que le poignard au pommeau de cristal (*FG*, 58) qu'Ewilan offre, ironiquement, à Ellana. Si les premiers cycles de Bottero mettent en scène une forme de magie capable de modifier concrètement la réalité du monde alavirien, le récit *Ellana* valorise une pensée et une écriture métaphoriques grâce à laquelle la protagoniste perçoit cette réalité autrement au lieu de l'altérer de façon définitive ou seulement temporaire. La conception bottérienne de l'imagination en tant que lieu générateur d'images semble fortement inspirée de celle de Tolkien qui considère cette faculté comme un art *créateur* en premier lieu : « [t]he achievement of the expression [of Imagination], which gives (or seems to give) “the inner consistency of reality”, is indeed another thing, or aspect, needing another name : Art, the operative link between Imagination

¹⁷⁵ G. Bachelard, *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 7.

and the final result¹⁷⁶ ». Interprétant cette idée de façon littérale, Bottero invente l'Art du Dessin qui permet de réifier l'imaginaire des personnages dessinateurs. Or, dans *Ellana*, l'imagination redevient cette faculté de l'esprit de se représenter des images immatérielles. En ce sens, le récit de Bottero semble présenter une évolution de l'acte créateur mis en scène dans les cycles antérieurs ; non plus outil de transformation de la réalité, l'art constitue dorénavant un moyen d'expression et un vecteur de connaissances.

Par le biais de la métaphore, l'intériorité d'Ellana est assimilée à un espace physique possédant densité et forme : « [s]i Ellana acquit en douceur les réflexes d'une enfant de la ville, sa rencontre avec les chevaux lui fit l'effet d'un tremblement de terre » (*E*, 105). La nostalgie acquiert effectivement, chez le personnage, la consistance d'une « brume » se propageant dans « sa poitrine » (*E*, 71). Le même procédé métaphorique est à l'œuvre lorsque « [l]a voix [...] qui avait guidée [Ellana] jusqu'à la grotte [du Rentaï avait empli] son être de clarté » (*E*, 364). En outre, après avoir obtenu la greffe accordée par le mont Rentaï, Ellana traverse le désert des Murmures avec une impression nouvelle : « [a]vec la nuit, le désert avait changé d'apparence, gagnant en mystère ce qu'il perdait en somptuosité. Ellana avait le sentiment de se gorger de beauté » (*E*, 345). L'arrivée de l'obscurité altère l'aspect du paysage désertique de la même façon que la greffe modifie en profondeur l'identité du personnage : « [l]es lames d'une marchombre sont comme elle, silencieuses, invisibles et mortellement efficaces. Greffées dans son corps, [...] prolongement de sa volonté, elles reflètent l'esprit même de la guilde » (*FG*, 199). Rappelons que la voie marchombre constitue, au début du roman, un remède au sentiment d'aliénation ressenti par la protagoniste : « [Jilano] s'était adressé à elle comme à une adulte et son discours avait trouvé un écho étonnant en elle,

¹⁷⁶ J. R. R. Tolkien, « On Fairy-Stories », *loc. cit.*, p. 139.

s'adaptant à la perfection à ce qu'elle ressentait depuis des années sans parvenir à le formuler » (*E*, 141).

Tour à tour habitée de « brume », « emplie de clarté », vibrante d'« écho » et « gorg[ée] de beauté », la protagoniste revendique l'autonomie de son monde intérieur par rapport à la réalité environnante. D'ailleurs, l'univers intérieur d'Ellana est placé sous le signe de l'imaginaire du mouvement ; les quatre syntagmes métaphoriques énumérés ci-haut rendent compte de l'intériorité de la protagoniste en tant qu'espace « habitable » où séjournent des émotions, des valeurs et l'âme marchombre. Ce lieu, fait d'images naturelles, est comparable dans sa composition au monde fictionnel tel que conçu par Bottero. En effet, « [i]l existe[rait] des mondes, en chaque être humain. [...] L'auteur possède [...] l'incroyable privilège de les partager [...] en les transformant en livres-mondes¹⁷⁷ ». Les écrivains « [seraient donc] des passeurs, leurs livres les portes qu'ils nous proposent de franchir¹⁷⁸ ». Le récit *Ellana* témoigne ainsi d'un premier procédé de mise en abyme de l'acte d'écriture. En faisant la lumière sur le passé de la marchombre, ainsi que sur les fondements de son identité, l'auteur propose implicitement au lecteur d'entrer dans son imaginaire. En effet, un écrivain « ne [pourrait] donner accès à son monde que si ce monde existe déjà dans sa tête¹⁷⁹ ». Ellana se découvre par le biais de l'introspection de la même façon que l'auteur « culbute [...] à l'intérieur de lui-même¹⁸⁰ » durant le processus d'élaboration de son univers de papier. Nous pouvons donc considérer la figure d'Ellana comme le double féminin de l'auteur, lui aussi créateur d'un espace imaginaire qu'il modèle à sa guise ; par le biais de la fiction, Bottero projette certains de ses idéaux dans le genre sexuel inverse sous prétexte d'« accorde[r] aux

¹⁷⁷ P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, op. cit., p. 9.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

femmes la place centrale dans [s]es romans¹⁸¹ ». L'auteur d'*Ellana* espère ainsi libérer son écriture de l'influence des modèles que représentent Robert E. Howard, créateur du héros Conan, et John Ronald Reuel Tolkien. Bottero constate effectivement que « [p]endant longtemps l'amour a été absent des romans de *fantasy*¹⁸² ». Si de nombreux personnages masculins développent un fort sentiment – amoureux ou affectif – envers Ellana, elle-même est réticente à faire de l'amour le moteur de son existence. Fasciné par sa protagoniste, Bottero fait de celle-ci une figure désirable pour une majorité de personnages masculins¹⁸³, mais la nature indépendante d'Ellana l'empêche de répondre positivement aux propositions de faire vie commune. L'auteur d'*Ellana* se dit d'ailleurs « hant[é] » par le personnage qui « se promène dans [s]on quotidien, fluide et insaisissable¹⁸⁴ ». La liberté de l'auteur démiurge est en fait une idée illusoire ; habité par un monde imaginaire, voire envahi par lui, Bottero confie à Ellana la tâche – dont il ne peut lui-même s'acquitter – de marier amour et liberté.

Prenant appui sur ces considérations, nous étudierons plus en profondeur le procédé de mise en abyme de l'écriture d'*Ellana* dans notre analyse de la pratique de la poésie marchombre située dans la dernière section du chapitre troisième. La prochaine section sera plutôt consacrée à l'étude de l'*incipit* du premier volet du *Pacte des marchombres* qui contient

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸² Selon Bottero, « Conan, père des héros solitaires arpentant les rudes chemins de l'*heroic fantasy*, brille plus par ses muscles et son courage que par sa séduction et, si sa route croise souvent celles de séduisantes créatures aux courbes affolantes, il s'agit davantage pour l'auteur de flirter avec le fantasme que de jouer avec la complexité du sentiment amoureux. La Terre du Milieu elle-même est étrangement "monosexuée". Face à la profusion de personnages masculins denses et fouillés, Galadriel, Arwen et Eowyn ne pèsent pas lourd, et si le destin d'Aragorn et celui d'Arwen sont dramatiquement liés, leur amour n'est en rien l'axe central du *Seigneur des anneaux* » (*ibid.*, p. 30).

¹⁸³ Plusieurs personnages masculins inventés par Bottero semblent mettre leur vie entre les mains de leur partenaire qu'ils aiment sans commune mesure. Ainsi, Salim avoue à Ewilan « que vivre sans [elle] [lui] est impossible » (*FG*, 231). Après le décès d'Erylis, Chiam proclame que « [s]on âme [est] morte aujourd'hui [et que] l'univers [est] vide désormais » (*OO*, 277). La situation prend néanmoins une teinte humoristique lorsque Salim, dans une tournure emphatique, relève l'intensité absurde de ce type d'amour : « [c]'est le lot des garçons que de vivre, incompris, des histoires d'amour dramatiques » (*TM*, 253).

¹⁸⁴ P. Bottero, préface à la deuxième édition du *Pacte des marchombres : Ellana*, *loc. cit.*, p. 13.

les premières traces de la tentative d'élévation de l'œuvre au-dessus de sa détermination escapistes et didactique. Si l'intrigue de la majorité des récits *fantasy* s'adressant à un public d'enfants et de jeunes adultes s'attache à narrer « une période charnière de la jeunesse du héros, celle qui détermine son destin¹⁸⁵ », le roman de Bottero renouvelle ce procédé en octroyant à la jeune protagoniste l'intelligence et l'apparence de la maturité.

Pensée poétique, parcours métaphorique

De nombreux indices paratextuels permettent au lecteur de reconnaître le public de jeunes adolescents auquel est destiné principalement le récit *Ellana*. Le plus évident est l'éditeur se spécialisant dans l'édition de romans pour la jeunesse. La page couverture, entièrement dédiée au portrait dessiné du personnage principal, laisse aussi deviner le lectorat ciblé. Jean-Louis Thouard, illustrateur des couvertures de tous les volets de *La Quête d'Ewilan*, des *Mondes d'Ewilan* et du *Pacte des marchombres*, représente le personnage d'Ellana en position d'équilibre sur une paroi inclinée et obscure assimilable à « la flèche du palais [d'Al-Far] pointa[nt] sa masse sombre vers la lune » (*E*, 208). À l'arrière-plan de l'image sont dessinés les contours d'une ville baignée par la lumière¹⁸⁶. La luminosité est un élément important dans l'illustration de la page couverture. La clarté émane notamment des fenêtres de tours rassemblées en deux groupes asymétriques et que l'on devine situées dans les « beaux quartiers » (*E*, 208) de la ville où Ellana s'exerce à l'escalade en compagnie de son mentor. Cette représentation de la ville médiévale rappelle celle que l'on retrouve dans la plupart des réécritures du Moyen Âge pour enfants où « [l]'impression première de fouillis

¹⁸⁵ P. Clermont, « Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l'école des sorciers” », *loc. cit.*, p. 186.

¹⁸⁶ Voir la page couverture du roman *Ellana* située en annexe.

labyrinthique se décline, selon les récits [...], sur deux modes, l'un gai, l'autre sinistre¹⁸⁷ ». La couverture d'*Ellana* met effectivement en évidence le contraste entre l'éclat de la luminosité urbaine et la noirceur des hauteurs où paraît la lune « claire et douce » (*E*, 141). La lumière issue des édifices citadins, réverbérée sur la combinaison d'Ellana, est filtrée par les détails de sa silhouette « [f]ine [et] élancée » (*E*, 197). L'habit du personnage consiste en une combinaison de matériaux mats et lustrés – les « souples vêtements de cuir sombre » (*E*, 190) portés par les marchombres – lui accordant une grande liberté de mouvement. Le principal intérêt du cuir réside dans sa souplesse ; ce tissu se moule au corps à la façon d'une seconde peau et laisse facilement deviner sa structure. Ainsi le corps d'Ellana évoque-t-il celui d'une femme, non d'une fille. « [L]a peau mate, les cheveux d'un noir brillant, nattés et retenus par un lien de cuir rouge » (*E*, 197), Ellana a l'apparence d'une jeune adulte bien qu'elle ne soit âgée que de quatorze ans – deux ans de plus que la plupart des héros étudiés par Clermont. La maturité du corps d'Ellana semble donc préfigurer celle de son esprit. Fait anecdotique, l'illustrateur aurait d'abord dessiné Ewilan « avec deux ou trois ans de plus que ce qui était écrit dans l'histoire » (*ID*, 333). Insatisfait du résultat, Bottero aurait exigé une plus grande conformité entre le personnage illustré et son avatar littéraire ; même si Ewilan possède le pouvoir de sauver l'humanité alavirienne, elle reconnaît n'être encore « qu'une enfant » (*FG*, 257).

Contrairement à l'héroïne des premières trilogies, Ellana est armée et affiche un air sérieux et concentré attribuable à l'intensité de sa formation marchombre. En effet, cette

¹⁸⁷ C. Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants 1945-1999*, op. cit., p. 39.

illustration ne dévoile qu'une fraction du panorama qui s'offre au regard du personnage¹⁸⁸ ; Ellana constitue le point focal de l'illustration. Le dessin des lèvres, des yeux et de la mâchoire mettent en relief la grâce et le charme de la protagoniste, voire un certain pouvoir de séduction. Pieds posés sur la pierre sombre, cheveux paraissant frôler la surface lunaire, Ellana clame son appartenance au monde des hauteurs ; l'obscurité du ciel, sans être inquiétante, évoque au contraire les aléas « complexe[s] » et « obscur[s] » (E, 287) de la voie marchombre que la protagoniste donne l'impression de maîtriser. Cette représentation partielle du personnage, illustré de profil, figure le mystère qui l'entoure et que le récit *Ellana* se propose de dissiper. La position du personnage dans le décor illustré évoque aussi l'idée de mouvement. Penchée au-dessus du vide, Ellana semble sur le point d'entamer une descente, d'où l'effet d'instantanéité – presque photographique – du dessin. « Croquée sur le vif » à une hauteur qu'on suppose difficilement accessible, la protagoniste apparaît nette malgré l'obscurité. En ce sens, les rebords de la page évoquent un cadre auquel l'artiste restreint le personnage. Ainsi, Ellana n'est pas sans rappeler le serpent qu'elle-même observe dans le récit, « lové dans une cage de verre [...], immobile dans le seul recoin qu'atteignait le soleil » (E, 171). À droite, un assemblage de tours bascule vers le bord de l'image comme si la réalité se pliait à la volonté d'Ellana. Possédant les traits de la maturité sur la page couverture, la protagoniste se situe, dans le récit, entre deux âges.

¹⁸⁸ Selon Cécile Boulaire, le Moyen Âge représenté dans les fictions pour enfants constitue un lieu plus qu'une époque. Cette littérature illustre souvent un « Moyen Âge-pays » dans un angle panoramique où l'on aperçoit généralement une ville, une forêt et un château (voir C. Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants 1945-1999*, op. cit., p. 15-16).

Le roman s'ouvre sur le départ d'une caravane de pionniers partageant le rêve de s'établir sur des terres inhabitées situées au nord de la ville d'Al-Far¹⁸⁹. Ellana voyage dans ce convoi en compagnie de ses parents, Isaya et Homaël Caldin¹⁹⁰. Au moment où elle entame son existence transfictionnelle¹⁹¹, c'est-à-dire dès la première ligne de l'*incipit*, la protagoniste se manifeste par une prise de parole : « [p]ourquoi les nuages vont dans un sens et nous dans l'autre ? » (E, 11). Le référent du pronom personnel « nous » n'est pas précisé d'emblée. Ce « nous » désigne en fait un ensemble de personnages – les membres de la caravane – et les lecteurs de l'œuvre de Bottero. Sans la présence de référent antéposé, le pronom instaure effectivement une complicité entre le locuteur de la question et un locutaire extérieur à la fiction. L'usage du discours direct abolit l'écart entre le temps de la lecture et le temps de l'histoire : le lecteur lit la réplique du personnage au même moment où celui-ci l'énonce. La question liminaire que pose le récit *Ellana* fait donc office d'interpellation du lecteur et a pour but de solliciter sa participation dans la recherche de la réponse. Le lecteur est invité, comme c'est le cas dans la majorité des récits pour enfants, à « vivre la voix [de l'œuvre¹⁹²] ».

Or, Ellana n'étant âgée que de cinq ans au moment où elle prononce cette parole interrogative, on pourrait difficilement comprendre cet *incipit* à la lumière du raisonnement de

¹⁸⁹ Al-Far se situe dans la région centrale de Gwendalavir, c'est-à-dire loin des principales agglomérations méridionales d'Al-Vor et d'Al-Jeit.

¹⁹⁰ La petite fille de l'*incipit* ne possède pas de prénom ; toutefois, il s'agit du personnage d'Ellana enfant. Nous employons donc ce prénom pour la désigner afin de faciliter le déroulement de l'analyse.

¹⁹¹ Selon Richard Saint-Gelais, « il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte » (R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 19-20), la notion de texte ne présentant aucune contrainte de forme ou de genre. Afin de préciser son approche, le critique énumère trois frontières possibles entre le texte original et sa transfiction : « l'indépendance matérielle des textes ; celle des récits ; l'intervention d'un écrivain distinct de l'auteur original » (*ibid.*, p. 24). La seconde catégorie de frontières s'applique au *Pacte des marchombres*. En effet, *La Quête d'Ewilan* et *Les Mondes d'Ewilan* constituent un cycle unifié par la figure emblématique d'Ewilan et par le déroulement chronologique des péripéties. *Prequel* dont la tête d'affiche est la marchombre Ellana, le premier volet du *Pacte* rompt avec les cycles d'*Ewilan*, d'où son statut d'œuvre transfictionnelle. On parlera ainsi, dans le cas d'Ellana, de personnage transfictionnel.

¹⁹² Marie-Claire Martin et Serge Martin, *Quelle littérature pour la jeunesse ?*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 13.

Philippe Clermont selon lequel il y a correspondance, au sein des récits *fantasy* destinés à un jeune public, entre l'âge du héros et celui du lecteur visé¹⁹³. La jeune héroïne fait preuve d'une improbable maturité en formulant une interrogation à laquelle son père répond de façon simple, voire simpliste : « [p]arce que nous ne sommes pas des nuages, Grenouille ! » (*E*, 11). La réplique d'Homaël constitue un raisonnement tautologique servant à mettre en évidence l'intelligence particulière de la petite Ellana. Cette dernière fait effectivement preuve de clairvoyance, comme en témoigne la profondeur de la réflexion induite par son questionnement. Ainsi, l'*incipit* du récit dépasse manifestement cette « étape importante [...] où le jeune [héros] commence à quitter l'enfance, au moment où elle est vécue par le lecteur¹⁹⁴ ». En s'exprimant à la deuxième personne du pluriel, la fillette s'inclut dans le groupe des adultes avec qui elle voyage. Seule enfant du convoi, « elle s'entendait à merveille avec les adultes qui l'entouraient » et « exigeait de connaître les motifs d'une consigne avant [d']obéir » (*E*, 14). La jeune Ellana est dotée, de surcroît, d'un sens de l'intuition que sa mère possède également¹⁹⁵ : « [e]lle sentait qu'il y avait une explication [au] phénomène [de la progression contraire des hommes et des nuages] mais, à cinq ans et des poussières, les mots pour exprimer son trouble lui manquaient cruellement » (*E*, 11). Chez les Petits, Ipiu s'insurge « en son for intérieur contre sa voix fluette qui manquait dramatiquement de puissance et d'autorité » (*E*, 64). La jeunesse d'Ellana semble ainsi constituer une barrière à l'expression d'un savoir qui prouverait sa maturité.

¹⁹³ Voir P. Clermont, « Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l'école des sorciers” », *loc. cit.*, p. 187.

¹⁹⁴ P. Clermont, « Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l'école des sorciers” », *loc. cit.*, p. 187.

¹⁹⁵ Le personnage reconduit ainsi un premier stéréotype associé au féminin. Bottero actualise « la conception qui veut que la femme soit un être d'intuition plus que de raison, ou un être de sensation plus que de réflexion » (I. Smadja, *Le temps des filles*, *op. cit.*, p. 78) en combinant les pôles du féminin et du masculin au sein de la figure d'Ellana.

L'*incipit* désigne l'orientation de ce *prequel* qui consiste en une recherche de vérité dévolue au personnage d'Ellana. En guise de réponse au questionnement de sa fille, Isaya développe un raisonnement à double avenue où l'opinion du savant et celle du poète se complètent. Selon la perspective du savant, les pionniers partagent le rêve de coloniser une région fertile de l'Empire. Le poète affirme, quant à lui, que les voyageurs suivent un tracé qui leur est propre et dont ils ne peuvent dévier ; le destin des hommes est à l'image d'une force naturelle à laquelle nul n'envisage de s'opposer¹⁹⁶. Peu séduite par l'éventualité d'être « pouss[ée] en cachette » (*E*, 13), l'enfant exprime ouvertement son désir de liberté qui constituera sa principale quête dès son retour à Al-Far sept ans plus tard. En effet, la petite Ellana conteste l'idée qu'une force plus puissante que sa volonté oriente à son insu le cours de son existence et influence son libre arbitre. Ellana aspire à tout âge à sauvegarder son unicité face à l'altérité potentiellement coercitive que représente, pour elle, le monde extérieur. Ainsi, Pierre Bottero fusionne la voix d'Ellana à la vocation du récit qui est de partir en quête d'une définition de la liberté basée sur une vision à la fois rationnelle et métaphorique de l'existence. Cette recherche évoque l'une des fonctions du mythe qui est de dévoiler l'origine des phénomènes naturels et des comportements humains¹⁹⁷. Un mythe, en tant que récit culturel, « raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements”. [...] C'est donc toujours le récit d'une “création” : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*¹⁹⁸ ». Le récit *Ellana* relate donc la venue en l'Autre Monde de la figure de la liberté absolue. Jilano assure à Ellana que si

¹⁹⁶ À l'exception du Dragon, de sa Dame et d'Ellundril Chariakin. Ces trois personnages sont considérés comme des dieux et sont donc soustraits à la fatalité. Nous verrons, dans la première section du chapitre troisième, comment Ellana réussit à contourner le destin tracé pour elle dans le « grand livre de l'univers » (*TM*, 349).

¹⁹⁷ Voir Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 26.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 16-17. C'est l'auteur qui souligne.

la voie marchombre « ne [lui] apportera ni richesse ni consécration, elle [lui] offrira en revanche un trésor que les hommes ont oublié : [s]a liberté » (*E*, 203).

Pierre Brunel cite cette phrase d'André Jolles qui résume avec justesse la nature étiologique du mythe : « [q]uand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une *forme* prend place, que nous appellerons *mythe*¹⁹⁹ ». Principal legs d'Isaya à sa fille, la compréhension de la réalité selon une double perspective participe de la mythification de la figure d'Ellana. Durant son parcours, le personnage fait régulièrement appel à cet héritage afin de trouver une explication aux conjonctures de son existence qui lui paraissent insensées. Pierre Bottero considère cette dichotomie de la pensée comme « [d]eux façons de répondre à une question mais aussi deux façons d'appréhender le monde. Sans qu'aucune ne prévale sur l'autre. Complémentaires²⁰⁰ ». Dans *l'incipit*, la pensée du savant et celle du poète vont effectivement de pair ; le réalisme de la réponse du savant s'oppose logiquement au contenu métaphorique de la réponse du poète. Northrop Frye soutient que

[a]u cours des quatre ou cinq derniers siècles, l'art de la fiction aura été le lieu de mouvements d'aller et retour répété entre les deux pôles d'imagination et de réalité [...]. Nous appelons l'un des deux mouvements « romanesque », l'autre « réaliste ». Le mouvement réaliste incline la fiction dans le sens du représentationnel et de la transposition, alors que l'autre mouvement l'incline dans le sens opposé, vers une concentration sur les motifs élémentaires du mythe et de la métaphore²⁰¹.

La petite Ellana est amenée à différencier ces deux mouvements comme si elle se prêtait à un exercice scolaire. En effet, l'opinion du savant et celle du poète sont toujours exprimées en duo, leur complémentarité étant garante de leur effet authentique respectif. Allongé au côté d'Isaya, Homaël affirme que « [l]es étoiles ne se posent jamais près des hommes [...]. Sauf la

¹⁹⁹ P. Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, p. 19. C'est l'auteur qui souligne.

²⁰⁰ P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 13.

²⁰¹ N. Frye, *L'écriture profane*, *op. cit.*, p. 43.

plus belle d'entre elles. Celle qui est maintenant [s]a femme » (E, 15). La fillette interrompt alors son père par une nouvelle question : « [p]apa ! Et la réponse du savant, c'est quoi ? » (E, 15). Le lecteur ne la connaîtra pas puisque le passage se termine par une ellipse. De fait, au fil du récit, Ellana se familiarisera avec l'usage de la métaphore au point que les opinions du savant et du poète feront finalement l'objet d'une fusion. Au moment d'obtenir la greffe que le mont Rentaï accorde aux marchombres méritants, une voix interroge Ellana : « [q]ui es-tu ? [...] – Il y a deux réponses à cette question[, répond Ellana]. – Celle du savant. – Je suis marchombre. – Celle du poète. – Je suis marchombre » (E, 363-364). La voie marchombre se présente comme la réponse à une question universelle qui ferait la lumière sur le sens de l'existence de la protagoniste. Nous avons déjà vu, au début du chapitre premier, que la *fantasy* tend vers l'universalité. Pour montrer de quelle façon *Ellana* renouvelle ce lieu commun, observons quel est le potentiel métaphorique de la pensée du poète. Relevant d'un mouvement d'enrichissement du sens, la métaphore favorise en effet les phénomènes de l'interprétation et de la cognition²⁰².

Le fait de répondre en deux volets à toute question relative à l'existence instaure bien plus qu'une « ambiance²⁰³ » au sein du récit ; en se manifestant sous la forme d'une parole interrogative dans l'*incipit*, la protagoniste revendique d'emblée son rattachement à l'univers mythique, puisque, comme l'affirme Pierre Brunel, « [l]a disposition mentale favorable au mythe est l'humeur interrogeante²⁰⁴ ». Ellana hérite de sa mère une double vision du monde qu'elle sera amenée à maîtriser durant son apprentissage de la voie marchombre. C'est donc à elle qu'il revient d'apporter, dans le récit de Bottero, une réponse à l'interrogation universelle

²⁰² Voir Jean-Marie Klinkenberg, « Figure », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 292.

²⁰³ P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, op. cit., p. 13.

²⁰⁴ P. Brunel, *Mythocritique*, op. cit., p. 18.

qu'est « [l]a vie[, car] la voie du marchombre est tout à la fois la réponse du savant et celle du poète » (E, 414). Avant de mourir, Isaya initie donc sa fille à la notion de transcendance :

- [t]u reviendras quand ?
- Il y a deux réponses à ta question. Comme à toutes les questions, tu le sais bien. Je commence par laquelle ?
- [...]
- Celle du savant.
- Je ne reviendrai peut-être jamais, ma princesse.
- Elle est nulle cette réponse. Donne-moi celle du poète.
- Isaya se pencha pour la lui murmurer à l'oreille.
- Je serai toujours avec toi. Où que tu te trouves, quoique tu fasses, je serai là. Toujours (E, 20).

Ellana acquiert le savoir selon lequel au-delà de la réalité première de la mort se déploie une dimension où toute idée de fin n'existe plus. Envisager le monde selon la perspective du poète lui permet d'accéder à une forme de pensée où seule l'immortalité du mythe fait figure de loi. Bachelard soutient d'ailleurs que « [p]our bien sentir le rôle imaginant du langage, il faut patiemment chercher, à propos de tous les mots, les désirs d'altérité, [...] de double sens, [...] de métaphore²⁰⁵ ». Ce dernier procédé n'est donc pas l'apanage des récits pour enfants, contrairement à ce que laisse penser Cécile Boulaire²⁰⁶. Par le biais d'un retour aux mythes grecs, des romans comme celui que nous étudions et ceux d'Avril Sutter²⁰⁷, de Léa Silhol²⁰⁸ et de M. H. Essling²⁰⁹ dépassent la quête initiatique ou le simple rite de passage²¹⁰ en faisant du thème de la rencontre de l'altérité leur pierre angulaire²¹¹. Au sein de ce récent corpus français, le mythe n'est plus seulement considéré en tant que source de motifs à partir desquels une infinité d'histoires peut être construite. Il participe d'un approfondissement de la réalité

²⁰⁵ G. Bachelard, *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁶ Selon cette auteure, « [l]a plupart des récits ne vont malheureusement pas plus loin que la métaphore » (C. Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants 1945-1999*, *op. cit.*, p. 72).

²⁰⁷ Voir Avril Sutter, *L'Aigle et le dragon*, Paris, Nestiveqnen, 2002.

²⁰⁸ Voir Léa Silhol, *La Sève et le givre*, Paris, OxyMORE, 2006 [2002].

²⁰⁹ Voir Muriel H. Essling, *Le Temps de l'accomplissement*, Paris, 5^{ème} saison, 2005.

²¹⁰ Voir J. M. Walker, « High Fantasy, Rites of Passage, and Cultural Value », *loc. cit.*, p. 111-113.

²¹¹ Voir C. Bousquet, « Monstres et métamorphoses », *loc. cit.*, p. 200.

des choses, d'une transcendance du regard porté vers la figure de l'Autre. Or, durant son enfance, la figure d'Ellana est sans identité, et donc étrangère à elle-même. Cet état initial a des répercussions importantes sur la suite du récit. Ellana se voit attribuer plusieurs prénoms par autrui qui s'additionnent de façon déconcertante ; ce personnage a-t-il une identité propre ?

La mémoire d'un prénom : « Ellana, un personnage qui nous est proche quoique²¹²... »

Après près de huit années passées dans la forêt des Petits, Ipiu ressent le besoin de retourner parmi les siens et de découvrir les véritables circonstances de la mort de ses parents que ses pères adoptifs ont déformée au fil du temps. La fille des pionniers disparus rejoint donc la ville d'Al-Far où elle fait la connaissance de la petite Nahis et d'une bande d'enfants voleurs soumis à l'autorité d'Heirmag, un adolescent despotique. Ipiu impressionne plusieurs d'entre eux par sa capacité à se mouvoir en hauteur et par son insoumission à toute forme d'autorité. Un jour, en voulant protéger Nahis, Ipiu blesse le chef des voleurs et le contraint à la fuite. En guise de remerciement, Nahis offre à sa bienfaitrice le prénom de sa mère décédée. Dès le moment où Ipiu accepte ce présent, elle entreprend l'intégration d'une nouvelle identité : « [d]oucement le prénom se posa sur ses paupières closes, se glissa le long de sa respiration régulière, se coula dans son cœur, son âme et chacune des cellules de son corps. Il devint elle. Elle devint lui » (*E*, 96). L'image du prénom voletant (*E*, 95) au-dessus de la protagoniste pour ensuite se répandre dans son être comme le ferait un liquide évoque tour à tour les éléments aérien et aquatique considérés par Gaston Bachelard comme des formes, respectivement, de l'imaginaire du mouvement et de la matière. L'imagination, pour ce spécialiste de la critique thématique, se scinde en deux forces : l'imagination formelle et

²¹² « Note de l'éditeur », préface au texte de Pierre Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 2.

l'imagination matérielle. La première force concerne les formes qui habitent le monde. Elle s'attache à les décrire et à rendre compte de leur nouveauté acquise durant leur séjour dans la pensée humaine. La seconde force illustre les formes internes de l'être. Selon Bachelard, en effet, l'être est constitué d'une matière primitive et éternelle²¹³ qui trouve forme dans les quatre éléments fondamentaux – l'eau, l'air, la terre et le feu – et s'observe avec une clarté particulière dans les œuvres artistiques des poètes et des sculpteurs²¹⁴.

Le mouvement du prénom circulant dans l'air « [s]ans qu'[Ellana] parvienne à l'attraper » et « [s]ans qu'il s'éloigne tout à fait » (*E*, 95) rappelle le déplacement aérien du papillon. Le vol de cet insecte se caractérise en outre par un rythme irrégulier qui, selon Bachelard, ne s'observe que dans les « rêveries amusées²¹⁵ ». Dans ce passage du récit, le prénom semble hésiter à fusionner avec sa prochaine propriétaire. Cette hésitation entre en résonance avec l'identité imprécise du personnage depuis sa petite enfance. Avant d'être temporairement baptisée Ipiu, la petite fille de *l'incipit* vit une courte existence – étalée sur les premières dix pages du récit – durant laquelle on ignore comment elle se nomme. Symboles de l'état civil, le prénom et le nom de famille attestent de l'individualité de tout être de papier²¹⁶ ; on peut lire l'origine d'un personnage à travers son nom, car ce dernier est généralement investi d'une mémoire filiale. Or, la fillette de *l'incipit* est sans prénom, une situation favorisant l'oubli partiel de son identité. Le souvenir que la protagoniste conserve de ses parents ne se résume qu'à quelques impressions fugaces ; son passé commence à s'étioler après leur mort. Ne se rappelant ni le nom de ses parents ni le sien, la petite Ellana ne possède aucune « attache digne de ce nom » (*E*, 213) la reliant directement à ses origines. Peu de temps

²¹³ Voir G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 7.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

²¹⁵ G. Bachelard, *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 81.

²¹⁶ Voir Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 84.

après avoir fait sa découverte, les Petits la baptisent selon leurs propres coutumes. Ipiu accepte son prénom d'emblée – l'ellipse des pages vingt-sept et vingt-huit permet de le supposer –, mais perd progressivement conscience de sa différence par rapport aux Petits jusqu'à sa rencontre avec un groupe d'aventuriers. Dès l'usage de sa langue maternelle retrouvée, la jeune Ipiu constate le caractère illusoire de son appartenance au peuple sylvestre. Sous les vêtements faits de « feuilles », de « lianes » et de « morceaux d'écorce » (E, 54), son corps trahit son genre humain ; avant son départ, Ipiu « remarqu[e] avec surprise [que ses pères adoptifs] lui arrivaient désormais à peine à la poitrine » (E, 78).

Lorsqu'elle quitte finalement sa demeure sylvestre à treize ans, « [l]e passé [de sa petite enfance] lui était [peu à peu] devenu étranger » (E, 95). Au sortir de sa jeunesse, la protagoniste pose sur son existence un regard interrogateur : « [c]omment s'appelait-elle avant d'être Ipiu ? [...] Qui était-elle désormais ? » (E, 95). De fait, quand le personnage s'endort en songeant au prénom que Nahis lui a offert, il ne s'appelle déjà plus Ipiu. L'identité que les Petits lui ont imposée s'efface durant son sommeil dans un processus que l'on a déjà vu à l'œuvre dans l'*incipit* : cachée sous le plancher de la caravane, la petite fille « ferm[e] les yeux » (E, 21) avant de se réveiller et de changer d'identité. Cette séquence se répète au moment où le prénom Ellana « coule » à l'intérieur du personnage endormi et fusionne avec lui. La « grande salle » (E, 95) où la jeune fille se repose évoque d'ailleurs les limbes ; arrivée au seuil de son enfance, la protagoniste se situe dans un espace de l'entre-deux où elle ressent un sentiment d'aliénation face à son passé. L'espace d'une page, le personnage semble mourir, puis revivre dès sa nouvelle identité acquise. Dans la pensée de l'homme primitif, les héros des récits mythiques participaient à la création du monde et leurs actions étaient

considérées comme des modèles à reproduire²¹⁷. Les mythes narrent donc la renaissance des êtres surnaturels à travers le récit de leurs accomplissements passés. Selon cette perspective, les moments du récit où Ellana obtient un nouveau prénom peuvent être interprétés comme des renaissances symboliques participant à la construction du mythe d'Ellana. Arrivée chez les enfants voleurs, Ipiu « ôta ses habits végétaux pour revêtir ceux que lui avait offerts Oril. Ils lui allaient bien et, pendant une seconde, elle se demanda qui avant elle les avait portés » (*E*, 100). Ainsi, la protagoniste ressemble à un être fantomatique cherchant à reprendre vie.

Le prénom Ellana vient donc pallier un passé filial disparu ; d'une part, son possesseur était autrefois la mère de Nahis. D'autre part, ce prénom se manifeste dans une douceur maternelle favorisant l'assoupissement de la jeune fille. Le mot Ellana résonne dans les pensées du personnage, comme en témoigne son apparition avant chaque paragraphe du chapitre quinze. Grâce à un procédé d'anaphore, le prénom Ellana insuffle à ce chapitre un rythme comparable à celui d'un balancement ; le prénom semble bercer le personnage à la façon d'une mère. Notons que la jeune Ellana reproduit un comportement maternel lorsqu'elle se trouve en présence de la petite Nahis. De la même façon qu'Isaya « caress[e] la joue » (*E*, 20) de sa fille afin qu'elle oublie le danger qui les menace, Ellana « essu[ie] d'une main douce les joues de Nahis qui sourit timidement » (*E*, 90) au contact de ce geste réconfortant. Le prénom Ellana vient également remplacer la « voix du soir » (*E*, 33) – la voix d'Isaya – qui berçait la protagoniste durant son enfance chez les Petits. La filiation joue un rôle important dans la transposition de l'imaginaire matériel. L'amour filial est « la force projetante de l'imagination, force inépuisable qui s'empare de toutes les images pour les mettre dans la

²¹⁷ Voir M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 17-18.

perspective humaine la plus sûre : la perspective maternelle²¹⁸ ». La nature prend souvent une fonction maternelle au sein du corpus *fantasy*, signe de l'ambiance nostalgique dans lesquels les récits sont généralement plongés²¹⁹. Le prénom qui s'immisce dans le corps d'Ellana à l'image d'un liquide possède en l'occurrence le caractère maternel de l'eau. L'identité d'Ellana s'en trouve modifiée dans la mesure où cette dernière se voit passer du statut de fille à celui de mère symbolique. Fort de son identité nouvellement acquise, le personnage acquiert un statut supérieur auprès des enfants voleurs : celui de chef et celui de figure maternelle (pour Nahis principalement). Or, Ellana refuse d'emblée de prendre sous sa responsabilité le groupe d'enfants. Sa renommée se construit malgré elle ; ses démonstrations de force et son extraordinaire agilité ont marqué la mémoire des enfants voleurs et imprèneront celle des gens qu'elle croisera lors de sa formation marchombre. La protagoniste suscite un sentiment de crainte ou d'admiration. Certains préfèrent oublier le souvenir de sa présence qui prend l'apparence d'une vision traumatique :

Heirmag était bel et bien mort, mais la fille n'avait pas utilisé son arc. Le poignard qui avait servi à le tuer gisait sur le sol comme si, écœurée par le sang qu'elle avait versé, elle avait voulu s'en débarrasser au plus vite. [...] Quelques murmures s'élevèrent, puis une question :
– Qu'est-ce qu'on fait ?
Un lieutenant de Kerkan cracha par terre.
– On laisse tomber. On laisse tomber et on oublie cette fille (*E*, 185-186) !

D'autres encore se souviennent d'Ellana en tant que figure exemplaire :

[d]ans la taverne, au milieu d'un fouillis indescriptible de tables et de chaises fracassées, une vingtaine d'hommes s'assirent en gémissant. Plusieurs avaient des os cassés, quelques-uns saignaient, tous souffraient. Dans leur corps et, surtout, dans leur amour-propre. Une légende était en train de naître (*E*, 242).

²¹⁸ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 133.

²¹⁹ Voir É. Vonarburg, « La *fantasy* ou le retour aux sources », *loc. cit.*, p. 111.

Le récit relate effectivement les faits extraordinaires qu’accomplit la protagoniste au cours de son enfance et de sa formation marchombre d’une façon qui rappelle les premiers récits hagiographiques médiévaux. Ces *legenda* présentaient des modèles de vie dont pouvaient s’inspirer leurs lecteurs. En revanche, le genre de la légende a acquis au fil des siècles une fonction d’embellissement, si bien que l’authenticité de la légende est devenue invérifiable²²⁰. Néanmoins, la légende « contribue à la construction d’imageries collectives, d’un fonds culturel²²¹ » qui comprend une variété de mythes. Les ethnologues, les sociologues et les historiens des religions s’intéressent au mythe en tant que récit « racont[ant] comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l’existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment²²² ». Comme le montrent les premières majuscules utilisées dans le discours du mythologue, les héros mythiques sont considérés comme des figures déifiées. Bottero est également d’avis que les « dieux », les « entités surnaturelles » et les « divinités » sont des êtres « ador[és] » (*FG*, 229) par les personnages de ses fictions. Le pouvoir inégalé des figures mythiques inventées par Bottero justifie le rôle divin qui leur est attribué au sein de la société alavirienne.

La nature divine d’Ellana est d’ailleurs inscrite dans la composition de son prénom. En hébreu, le préfixe « El » fait référence à « Dieu ». La sonorité du suffixe « ana » peut être inspirée du prénom hébreu « Hannah » qui signifie « grâce ». En plus d’être physiquement gracieuse (*E*, 342), Ellana paraît investie d’une force divine. Les passages cités à la page précédente renforcent l’aspect surnaturel du personnage qui, à l’image de Mélusine, semble appartenir à la fois au monde des hommes et à l’univers des dieux. Par ailleurs, à l’instar de la

²²⁰ Voir Isabelle Laudouar, « Légende », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 420.

²²¹ *Ibid.*, p. 421.

²²² M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 16-17.

magie, l'Art du Dessin comporte des limites qui ne concernent pas les marchombres, dépourvus de ce don²²³. Ewilan considère son don comme une extension vitale d'elle-même ; privée de l'accès à l'Imagination, l'héroïne de *La Quête* et des *Mondes d'Ewilan* se voit symboliquement amputée d'une part de son identité comme elle s'en ouvre à Salim : « [t]out a commencé quand j'ai utilisé mon pouvoir pour soulever le bateau des Haïnouks et l'arracher à la Grande Dévoreuse. En toute logique, je n'aurais pas dû y parvenir et j'ai perçu quelque chose se tordre en moi. Depuis, les hautes Spires me sont interdites » (*EP*, 204). Pour la dessinatrice, le mauvais fonctionnement de son don est synonyme d'une affection entraînant une détérioration de sa condition physique (*EP*, 206). Ewilan possède effectivement un don puissant justifiant le rôle clé qui lui est attribué au sein des deux cycles de Bottero, la majorité des protagonistes de la *fantasy* étant dotée de qualités ou de pouvoirs d'origine divine ou surnaturelle²²⁴. La pratique de l'Art du Dessin faisant figure de loi (sur)naturelle au sein du monde fictionnel de Gwendalavir, on comprend qu'Ewilan ait le sentiment de réintégrer son identité après avoir contourné le verrou ts'liche : « [Camille] éclata d'un rire sauvage et émerveillé. Son héritage retrouvé comblait en elle un gouffre invisible. De nouveau entière, elle rayonnait de joie » (*MA*, 146).

Au commencement du premier cycle alavirien, Ellana ressent la même sensation de vulnérabilité qu'Ewilan lorsqu'elle n'a en sa possession aucun moyen concret d'assurer sa défense. La marchombre a effectivement l'impression d'être « toute nue quand [elle] n'[a] pas

²²³ Voir M. Février-Vincent, *Monde de la magie, magie du monde, op. cit.*, p. 25.

²²⁴ Le critique littéraire Colin N. Manlove définit le genre *fantasy* dans les termes suivants : « a fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of the supernatural with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms » (*Modern Fantasy, op. cit.*, p. 1). Il s'agit certainement de la description de la *fantasy* la plus juste formulée à ce jour ; Manlove met en lumière la fusion des catégories todoroviennes du merveilleux et du fantastique de façon à rendre compte du passage fréquent des œuvres de l'une à l'autre de ces catégories. À plusieurs égards, la figure d'Ellana appartient au domaine du fantastique.

une bonne lame d'acier à portée de la main » (*FG*, 32). Il en est autrement dans le premier volet du *Pacte* dans lequel Jilano apprend à son élève que le combat armé ne représente qu'une facette du savoir marchombre : « [d]u menton, [Jilano] désigna le poignard qu'elle tenait toujours serré dans son poing. [Ellana] rougit et rangea l'arme dans son fourreau. – C'est mieux, acquiesça-t-il. Ces balourds ne méritent pas l'acier d'une marchombre. Achève ce que tu as commencé, je t'attends à l'extérieur » (*E*, 241). Dotée d'« une force que sa fine silhouette ne laissait pas présager » (*E*, 239), la jeune femme de quinze ans n'a nul besoin de compter sur son armement pour se sortir d'affaire, contrairement à ce qu'énonce le personnage devenu adulte. Cet écart entre deux représentations de la figure d'Ellana – vulnérable dans le second volet de *La Quête*, presque invincible dans le premier volet du *Pacte* – est un autre signe de l'évolution du processus d'écriture de l'œuvre cyclique de Bottero. Plutôt l'héritier du roman d'apprentissage que du roman tolkienien, *Ellana* met en scène la quête d'un savoir oublié par l'humanité à travers l'accession de la protagoniste à une conscience transcendante : « [s]a condition de marchombre prenait naissance bien au-delà des limites de son corps. Elle le transcendait, et si son corps était enchaîné, blessé, affaibli, brisé même, elle n'en demeurait pas moins libre » (*EE*, 379). La voie marchombre relève en effet d'un parcours principalement spirituel contribuant à la mise en valeur du potentiel « poétique » du récit de Bottero.

Par ailleurs, une autre étymologie possible du prénom Ellana est à rechercher dans la langue espagnole. La trace du pronom féminin « ella » tend à appuyer l'hypothèse formulée dans l'introduction de ce mémoire : présentant plusieurs points communs avec les mythes de l'Amazone et de Mélusine, la protagoniste semble le lieu d'une essentialisation du féminin dans la dernière trilogie bottérienne. Incarnant la pérennité des valeurs marchombres trois cents ans après la disparition d'Ellundril, la progression d'Ellana sur la voie marchombre

induit son accession au statut de figure et d'héritière mythique, car « [s]i Ellundril Chariakin avait vraiment existé, c'était en Ellana qu'elle s'était réincarnée » (*E*, 197). Sans nous attarder davantage sur l'analyse onomastique du prénom Ellana, explorons dès à présent de quelle façon le destin du personnage éponyme se différencie concrètement de ceux des autres membres de la société alavirienne.

CHAPITRE 3

La généalogie de la figure marchombre : rupture et filiation

Dans le présent chapitre, nous étudierons « l'arbre généalogique » d'Ellana, constitué à la fois de personnages, de figures et de mythes féminins. Dernière héritière de la légendaire Ellundril Chariakin, Ellana acquiert une puissance incommensurable par le biais de la poésie marchombre et de l'art guerrier. La protagoniste maîtrise ces pratiques qui consistent en un exercice simultané du corps et de l'esprit. Le double savoir est aussi la source du pouvoir marchombre, ce dernier s'opposant à l'Art du Dessin. La puissance des descendants de Merwyn se fonde effectivement sur les trois forces que sont la « Volonté », la « Créativité » et le « Pouvoir » (MA, 113). Ces qualités rappellent celles du Merlin romantique dont « l'intelligence et le pouvoir [...] seraient fond[és] sur trois éléments fondamentaux, le mode Pensée, le mode Magie et le mode Amour²²⁵ ». D'un point de vue formel, cette analogie montre une certaine rationalisation de la puissance de ces deux figures. Or, Ellana incarne un idéal de liberté absolue qui surpasserait en puissance l'Art de Merwyn. Considérés comme deux « source[s] incontournable[s] du savoir²²⁶ » au sein des premières trilogies bottériennes et de la conception du Merlin romantique, l'amour et la magie ont une importance moindre dans la vie de la protagoniste. De fait, le sentiment amoureux se traduit, chez Ellana, par une forme de voracité ; à la fois séductrice et prédatrice, elle semble un être hybride dont la métamorphose s'achève dans sa ressemblance avec les mythes de l'Amazone et de Mélusine.

²²⁵ N. Koberich, *Merlin, l'enchanteur romantique*, op. cit., p. 105.

²²⁶ *Ibid.*, p. 104.

Notre réflexion élaborée dans les prochaines sections de ce mémoire sera donc centrée, non sur le renouvellement des lieux communs opéré par le récit, mais sur le déploiement d'un nouvel imaginaire : celui de la puissance du pouvoir que détient le personnage éponyme. Néanmoins, nous ne nous aventurerons pas bien loin du terrain initial de notre réflexion ; la figure d'Ellana laisse transparaître plusieurs stéréotypes de la féminité et se livre à une reprise (parfois à une réécriture) des composantes nodales des mythes amazonien et mélusinien. Ainsi, nous débuterons cette troisième partie en soulignant le rôle – certes accessoire, mais digne de mention – que joue le mythe de Merlin dans le processus d'écriture de la trilogie des *Marchombres*.

Merlin, illusionniste et amoureux

La figure de Merlin et celle, plus générale, de la marchombre, manifestent un rapport particulier – et différent – à l'écrit. Le Merlin de la littérature médiévale est un conteur dictant ses histoires à maître Blaise. Ainsi, « son omniscience [le] rapproche symboliquement de l'auteur démiurge dont il double l'action[, car Merlin] transforme en destin tous les événements dont il est le témoin²²⁷ ». Plusieurs auteurs contemporains récupèrent la figure de Merlin et mettent en scène sa réclusion dans un lieu marginal à partir duquel le personnage influence le cours des événements de la diégèse²²⁸. Or, les trilogies d'*Ewilan* présentent un Merlin – à travers l'ancêtre des dessinateurs – peu attentif au déroulement de l'histoire alavirienne. Cette réécriture bottérienne du mythe a pour effet de diminuer la puissance des pouvoirs de Merwyn et, comme nous le constaterons, de mettre en valeur celle de la poésie marchombre. Auteure de poèmes similaires au haïku japonais, Ellana campe une posture

²²⁷ Philippe Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000, p. 168.

²²⁸ *Ibid.*, p. 381.

d'auteure différente de celle de Merlin qui, « [c]omme le Christ et [...] un certain nombre de maîtres inspirés (Pythagore, Socrate), [...] n'écrit pas²²⁹ ». La figure d'Ellana marie mythes féminins, stéréotypes et influence orientale dans un amalgame que justifie la liberté auctoriale dont se revendique Pierre Bottero depuis 2006²³⁰. En outre, l'auteur procède à la révision de certaines caractéristiques d'Ellana qui, de personnage secondaire dans les trilogies d'*Ewilan*, devient l'incarnation de l'écrivain « tout-puissant » dans le récit *Ellana*.

L'Histoire de l'Autre Monde est relatée dans un ouvrage fictif désigné sous le nom du « grand livre de l'univers » (*TM*, 349) et du « livre du Chaos²³¹ » (*EE*, 270). Le lecteur trouvera un seul passage tiré de cet « ouvrage imaginaire²³² » dans le second volet du *Pacte*. Il s'agit d'un extrait de la prophétie du Chaos faisant converger les parcours d'Ellana et d'Ewilan :

[L]orsque les douze [Sentinelles] disparaîtront et que l'élève [Ellana] dépassera le maître [Jilano], le chevauteur de brume le libérera de ses chaînes. Six passeront et le collier du un [le Dragon] sera brisé. Les douze reviendront alors, d'abord dix puis deux [les parents d'Ewilan] qui ouvriront le passage vers la Grande Dévoreuse. L'élève s'y risquera et son enfant tiendra dans ses mains le sort des fils du Chaos [les mercenaires] et l'avenir des hommes (*EE*, 271).

Dévoilée quelques centaines de pages avant la conclusion du cycle alavirien, cette prophétie s'intègre tardivement à la xénoencyclopédie²³³ de l'univers inventé par Bottero. Les passages

²²⁹ *Ibid.*, p. 169.

²³⁰ Voir P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 31.

²³¹ Cet ouvrage semble une allusion au livre d'Hésiode qui, dans sa *Théogonie*, relate la naissance de dieux de la mythologie grecque à partir du premier état de l'univers : celui du Chaos. Nous n'excluons pas la possibilité que l'œuvre versifiée d'Hésiode ait inspiré la forme scripturale de la poésie marchombre qui se veut une pratique ancestrale.

²³² Il s'agit du syntagme qu'emploie Richard Saint-Gelais pour désigner ce type de récit imaginaire inclus dans une fiction (voir *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 113).

²³³ Plusieurs œuvres appartenant aux genres de la science-fiction, de la *fantasy* et du fantastique inventent « des mots absents de tout dictionnaire, [...] des énoncés qui défient les règles sémantiques et syntaxiques [et] des circonstances ou [...] des structures sociales dont on chercherait en vain l'équivalent dans la vie réelle » (Richard Saint-Gelais, *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene, 1999, p. 212). Ces

prophétiques qui concernent Ellana – où elle est désignée comme « l’élève » – ont donc une incidence réduite sur le parcours de la protagoniste. L’écriture de la trilogie des *Marchombres* résulte en fait d’un procédé propre à la pratique du *prequel* qui consiste à « “comble[r]” des “lacunes” qui n’en [paraissaient] guère dans le récit original²³⁴ ».

Dans son texte intitulé *Carte blanche à Pierre Bottero*, l’auteur commente le processus d’écriture d’*Ellana l’envol* et, prétextant répondre à une interrogation de ses lecteurs, énumère les étapes de l’élaboration d’un univers fictionnel²³⁵ : « [é]criture. Travail sur la forme. [...] Imagination. Travail sur le fond²³⁶ ». Ce dernier aspect consiste à disséminer, à travers l’œuvre de fiction, ce que Bottero appelle des « indices, de[s] jalons, de[s] portes entrouvertes²³⁷ ». Ces ouvertures, que symbolisent certains « mots-fictions²³⁸ », permettent d’assurer l’expansibilité de l’intrigue. Par exemple, au moment où Edwin découvre « [l]’intérieur de [l]a veste de cuir [d’Ellana] cousu d’une multitude de poches, chacune occupée par un objet précis, couteau, crochet, dard et autres pointes » (*MA*, 180), la nature du personnage devient énigmatique et sujette à l’approfondissement. L’origine et la profession de la protagoniste sont en effet

éléments forment une xénoencyclopédie, c’est-à-dire une illusion d’encyclopédie dont le lecteur doit rechercher la signification du contenu dans l’œuvre elle-même.

²³⁴ R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 77.

²³⁵ Il est nécessaire de préciser que la notion de genre joue un rôle important dans la création d’un monde fictionnel de papier, car « tout texte de fiction met en place – construit – des entités (personnages, évènements, lieux...) qu’on chercherait en vain dans le réel » (R. Saint-Gelais, *L’empire du pseudo*, *op. cit.*, p. 137). Les genres de la science-fiction, de la *fantasy*, du fantastique et du merveilleux se distinguent des fictions réalistes en « propos[ant] non seulement des individus imaginaires [au sens de “personnages, objets, évènements et situations singulières”], mais aussi des données générales, des règles de fonctionnement, des possibilités elles aussi imaginaires » (*ibid.*, p. 140).

²³⁶ P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 10. On reconnaît la tendance de l’auteur au didactisme. Dans ce texte-commentaire, Bottero semble réintégrer son rôle d’enseignant et se prêter à l’analyse de sa propre œuvre. Ce nous semble, en fait, une façon d’attirer l’attention de la critique sur ses ouvrages, lui qui « rêve qu’un spécialiste des littératures de l’imaginaire, après avoir lu *La Quête d’Ewilan* ou *Le Pacte des marchombres*, invente le terme de “love fantasy” » (*ibid.*, p. 31).

²³⁷ *Ibid.*, p. 13.

²³⁸ À la différence des néologismes, les mots-fictions sont des termes qui n’ont aucun sens dans la pratique usuelle de la langue, mais qui trouvent signification dans le contexte de l’univers fictionnel ébauché dans l’œuvre de science-fiction (voir R. Saint-Gelais, *L’empire du pseudo*, *op. cit.*, p. 206).

inconnues d'Ewilan et des lecteurs à ce moment du récit. Le terme « marchombre » est une invention de l'auteur recelant une signification que le lecteur ne peut reconstituer que partiellement dans les premières trilogies. Hormis quelques secrets de la guilde marchombre et l'identité de son maître Jilano, aucun élément du passé d'Ellana n'est dévoilé dans ces six volets. Ce passé reste à écrire, une tâche qui incombe en grande partie au premier volet du *Pacte*. Si la variété des objets dissimulés sous l'habit de la protagoniste illustre le caractère énigmatique de son identité, cette image dépasse selon nous la simple métaphore. Par un procédé de palimpseste, ce roman réécrit la représentation de la figure éponyme ébauchée dans les premières trilogies de l'auteur. De toute évidence, Bottero est temporairement passé du statut d'auteur à celui de lecteur « découvrant après coup des virtualités insoupçonnées à [son œuvre déjà] écrit[e]²³⁹ » durant l'année écoulée depuis la publication des *Tentacules du mal* (2005). Ainsi, au moins deux traits propres au personnage d'Ellana font l'objet d'une révision dans les premiers volets de la dernière trilogie bottérienne : sa familiarité avec l'Art du Dessin et l'aspect de sa greffe qui, de deux lames intégrées à ses mains, devient trois serres²⁴⁰.

Le volet final de *La Quête d'Ewilan* montre l'enthousiasme dont Ellana fait preuve devant le spectacle d'Ewilan allumant un feu à l'aide de son don : « [Ewilan] se glissa dans l'Imagination et dessina une flamme. [...] Le tas de branches s'embrasa. L'action avait été instantanée. Ellana, qui avait assisté à la scène, applaudit chaleureusement » (*ÎD*, 54-55). Cette réaction vive du personnage devenu adulte contraste avec celle de la protagoniste du récit

²³⁹ R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 73.

²⁴⁰ Il s'agit de notre propre interprétation de la greffe d'Ellana basée sur les nombreuses comparaisons que fait le narrateur entre le personnage et la figure de l'oiseau. Nous étudierons ce second procédé de réécriture dans la dernière section de ce chapitre.

Ellana s’amusant sans effusion devant les « tours de Guin²⁴¹ » (*E*, 218). Si le personnage devenu pleinement mature prétend être « toujours étonn[é] de voir quelqu’un dessiner » (*ÎD*, 55), les premiers volets du *Pacte* démentent cette assertion en plaçant la protagoniste devant des démonstrations de loin plus éloquentes de la puissance créatrice des dessinateurs. *Ellana* a ainsi l’occasion d’admirer la ville d’Al-Jeit qui, « comme un songe accompli, [...] n’était que lumière et défis à l’apesanteur, audaces miroitantes et magie des formes » (*E*, 252). La protagoniste est également amenée à lutter contre cinq mercenaires dont le plus dangereux est un dessinateur ; « si elle le laissait agir à sa guise, elle n’avait aucune chance de s’en tirer vivante » (*EE*, 262). Dans sa jeunesse, *Ellana* est amenée à prendre conscience de l’étendue du pouvoir du Dessin et à ne s’étonner, en définitive, que devant le spectacle de ses créations éternelles – dont le fil d’Hulm (*FG*, 192) et le gant d’Ambarinal (*E*, 245) – faisant partie des « merveilles » (*E*, 245 ; 251 ; *FG*, 132 ; 142) et des « miracles » (*E*, 245 ; *FG*, 132 ; 141) produits par les dessinateurs les plus talentueux. Il semble dès lors peu plausible que le personnage « applaudisse » devant une création de moindre envergure²⁴².

Soulignons néanmoins que le premier volet du *Pacte* présente lui aussi une incongruité ; l’auteur va jusqu’à évoquer la possibilité qu’*Ellana* possède le don du Dessin. Bouleversée par la mort de son ami Hurj, la protagoniste fabrique un bûcher sans « jamais [savoir] comment elle avait allumé le feu, mais [...] le bûcher s’embrasa et [...] les flammes, démesurées, bondirent vers le ciel » (*EE*, 184). Ce procédé de « réécriture

²⁴¹ Le cuisinier de la caravane fait apparaître de l’eau dans une marmite à l’aide de son Art (du Dessin) considéré comme de faible puissance (*E*, 128).

²⁴² Nous insistons sur la maturité de la figure d’*Ellana* à ce moment précis du récit *L’Île du destin* puisque l’âge est un facteur déterminant dans le développement du don d’un dessinateur. En effet, de façon générale – et attendue –, le pouvoir du Dessin se stabilise après l’atteinte par le dessinateur de sa majorité.

transfictionnelle²⁴³ » semble, au premier abord, aller dans le sens contraire de notre hypothèse de la distanciation du récit *Ellana* des pratiques scripturales usuelles de la *fantasy*²⁴⁴. La capacité d'Ellana à dessiner constitue une distorsion importante de la figure de la marchombre censée évoluer parallèlement aux dessinateurs et à leur Art (*E*, 217-218). Néanmoins, souvenons-nous que « [b]eaucoup d'Alaviriens savent effectuer de petits dessins » (*E*, 129). La possibilité qu'Ellana fasse partie de cette majorité vient assouplir le *topos* de la segmentation des peuples de l'univers fictionnel de *fantasy* en communautés – guildes ou espèces – imperméables et souvent conflictuelles²⁴⁵. Le rôle du récit *Ellana* n'est d'ailleurs pas de démentir l'utilité de l'Art du Dessin, mais de lui opposer un autre pouvoir, non seulement emblématique d'un idéal libertaire, mais signifiant en regard du processus d'écriture de la dernière trilogie de Bottero.

La protagoniste affirmant avoir été « persuadée[, dans sa jeunesse,] que les dessinateurs et l'Imagination ne servaient à rien » (*EE*, 69), l'ironie de ses propos met en lumière la double utilité mémorielle et esthétique de l'Art du Dessin. La capitale entière est un monument érigé à la gloire de Merwyn et des dessinateurs ayant mis fin à l'Âge de Mort²⁴⁶. L'architecture de la ville d'Al-Jeit est ainsi le centre d'un discours artistique auquel participe ce poème marchombre que Jilano « lit » dans le regard d'Ellana : « *Élan infini, devenu humain / Émoi devant le parfait équilibre / Larme* » (*E*, 253). Si l'émotion représente, pour

²⁴³ R. Saint-Gelais, *Fictions transfuge*, *op. cit.*, p. 83.

²⁴⁴ Nous faisons référence à l'illusion référentielle. Selon Daniel Couégnas, « [i] y a [...] le plus souvent une espère de *superficialité* du regard que le roman paralittéraire jette sur les êtres et les choses. [...] Ce souci, affiché incessamment, de *démonter*, d'examiner les *dessous* des choses [...] soutiendrait-il quelque projet d'illustrer, voire de démontrer, la complexité du réel ? Il est permis d'en douter » (D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*, p. 102). C'est l'auteur qui souligne.

²⁴⁵ Voir A. Besson, « La Terre du Milieu et les royaumes voisins », *loc. cit.*, p. 359-361.

²⁴⁶ Jilano explique qu'« [a]vant l'Empire, Gwendalavir a traversé une période noire, l'Âge de Mort, qui a duré cinq siècles. Cinq siècles durant lesquels une race d'êtres maléfiques a maintenu les hommes en esclavage, allant jusqu'à les élever dans des fermes pour s'en nourrir » (*E*, 251).

l'auteur, un « vaisseau sur lequel voyage le lecteur [...] entre les pages d'un livre, sur les accords d'une symphonie ou les dégradés d'une peinture²⁴⁷ », l'Art du Dessin figure ce vecteur émotionnel dans les trilogies d'*Ewilan*²⁴⁸. Merwyn est le dessinateur d'un monde souterrain reprenant certains toponymes des légendes celtiques. Ce lieu, situé en marge de la société alavirienne, est constitué de la chaussée des géants et de l'île d'Avalon²⁴⁹ où Ewilan et Salim découvrent le dessinateur mythique travaillant à recréer « [l]es arbres, les fleurs, le ciel, l'eau, les animaux [et] les montagnes » d'un monde révolu – celui de Merlin (*ÎD*, 109) – à l'insu des autres habitants de la surface. De fait, le dessinateur mythique ne vient en aide à Ewilan que lorsque le sort de l'Empire de Gwendalavir se trouve sérieusement menacé²⁵⁰. Reclus depuis plus d'un millénaire, Merwyn espère encore provoquer la renaissance de sa compagne Vivyan²⁵¹. La légende veut que Viviane soit responsable de l'enserrement de Merlin après que ce dernier lui eut transmis son savoir. Celle que le mythe présente comme une traîtresse emprisonne Merlin dans un lieu étroit où « il reste vivant[,] mais disparaît pour

²⁴⁷ P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero, op. cit.*, p. 10.

²⁴⁸ En effet, « une œuvre artistique existe à deux niveaux : elle est d'abord un objet concret, mais elle est également le producteur d'un sens qui relie l'imaginaire à cet objet, et qui donne donc une signification à celui-ci » (N. Koberich, *Merlin, l'enchanteur romantique, op. cit.*, p. 207).

²⁴⁹ L'existence marginale de Merlin est un mythe important de la légende. Dans plusieurs œuvres modernes et médiévales, « le héros se retire de la société des hommes pour un autre monde et une autre vie qui semble infinie » (G. Zussa, *Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine, op. cit.*, p. 296). Dans la production actuelle, Merlin apparaît ainsi en tant que « metteur en scène de l'histoire. [Son pouvoir d'emprise sur l'espace] lui permet de se tenir "en marge" des événements, hors de la diégèse et de se placer en tant que spectateur » (*ibid.*, p. 64). Au moment d'affronter le mercenaire Holts Kil'Muirt, Ewilan envoie un message de détresse dans l'Imagination. Merwyn y répond et intervient dans le combat. Le sabre de Holts se transforme, sous le pouvoir de Merwyn, en « cylindre de carton » (*ÎD*, 83). Mentionnons que le personnage de Merwyn hérite de son avatar mythique la capacité « de se transporter instantanément d'un lieu à un autre » et « l'apparence d'un [homme à la fois jeune et vieux,] ce qui en fait un être insaisissable, sans âge » (G. Zussa, *Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine, op. cit.*, p. 51).

²⁵⁰ Ce qui est un trait du Merlin médiéval, qui ne sort de sa forêt du Northumberland que pour intervenir en faveur d'Arthur et de son royaume.

²⁵¹ Le personnage de Vivyan est, à l'origine, un dessin mis au point par les Ts'liches afin de berner Merwyn et provoquer sa perte. Or, « [d]ès qu'il aperçut Vivyan, il comprit qui elle était, qui la manipulait. Pourtant le piège se referma sur lui. [...] Mais il était Merwyn Ril'Avalon. [...] Il rompit les liens grâce auxquels [les Ts'liches] manipulaient Vivyan. Il la libéra et lui offrit son amour. [...] [Ce bonheur dura dix ans.] Puis un jour, Vivyan a cessé d'être. Tout simplement » (*ÎD*, 43-44).

toujours du monde des hommes²⁵² ». L'intérêt de l'appropriation bottérienne de la légende réside notamment dans la nature de Vivyan, un être entièrement illusoire, et dans l'amour puissant que Merwyn lui témoigne malgré tout. Le dessinateur se retire en effet du monde des vivants après la disparition de sa bien-aimée afin d'œuvrer à sa résurrection ou, en d'autres termes, de « défier la mort » (*ID*, 109). On a tôt fait de comprendre que Merwyn est en possession d'un Art au pouvoir limité, car donner la vie grâce au don du Dessin relève de l'impossible. Bottero ne retient donc du mythe merlinien que l'épisode de la trahison amoureuse²⁵³. L'auteur met en scène les deux principales conséquences de la trahison de Viviane : le cloisonnement de Merlin et l'impossibilité de transmettre à nouveau son savoir de son vivant. Ce dernier contrecoup est illustré par l'omission des exergues dans la trilogie des *Marchombres*²⁵⁴. Ouvrant les chapitres de la majorité des volets des cycles d'*Ewilan*, ces exergues sont des paroles rapportées de personnages et des extraits de documents fictifs qui renseignent le lecteur sur différents domaines de la réalité alavirienne tels que l'Art du Dessin, la faune (dont quelques créatures folkloriques) et les différentes guildes établies sur le territoire. Personnages mythiques ou experts issus de disciplines diverses, les nombreux locuteurs de ce discours à teneur encyclopédique sont considérés comme les détenteurs de la connaissance²⁵⁵. Leurs voix, harmonisées par la forme de l'exergue, montrent que la mémoire de ce peuple se transmet notamment par le support écrit, comme en témoigne une majorité

²⁵² G. Zussa, *Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine*, *op. cit.*, p. 286.

²⁵³ Bottero considère l'amour comme le thème central de son œuvre : « [l']amour [est] le fil autour duquel s'enroulent mes récits, le jalon qui marque les instants clefs de mes intrigues, la raison d'être de mes personnages » (P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 31).

²⁵⁴ Ainsi que dans les volets intitulés *D'un monde à l'autre* et *La Forêt des captifs* qui présentent respectivement un contexte politique instable et une atmosphère sombre. De plus, l'intrigue de ces deux récits se déroule surtout dans le monde d'origine d'Ewilan où le savoir alavirien ne fait l'objet d'aucune passion significative.

²⁵⁵ Participent à ce projet encyclopédique ces personnages : Elis Mil'Truif (maître dessinateur de l'Académie de Dessin d'Al-Jeit), maître Carboist (supérieur de la confrérie des guérisseurs d'Ondiane), le seigneur Sai Hil'Muran (seigneur d'Al-Vor), Edwin Til'Illan (haut fonctionnaire de l'armée impériale), Merwyn Ril'Avalon, Ellundril Chariakin, maître Duom Nil'Erg (analyste), le Dragon et sa Dame. Cette liste n'est pas exhaustive ; s'y ajoutent d'autres personnages issus du monde d'adoption d'Ewilan.

d'extraits tirés de l'Encyclopédie du Savoir et du Pouvoir, des mémoires de maître Carboist, du journal de bord du Seigneur Saï Hil'Muran et des échanges épistolaires entre Duom Nil'Erg et l'Empereur. En outre, ces exergues figurent la circulation relativement fluide du savoir à travers le territoire et, de façon sous-jacente, l'amélioration de la situation politique depuis que le don exceptionnel d'Ewilan est reconnu comme salvateur. De fait, l'Imagination est l'outil permettant une communication rapide et facile entre les dessinateurs. En ce sens, ce lieu imaginaire n'est pas sans rappeler, par les possibilités qu'il offre, le réseau Internet. Davantage que la pérennité du support écrit, la présence des exergues dans l'œuvre de Bottero symbolise l'accession de la société alavirienne à la modernité.

Les volets *Ellana* et *Ellana l'envol* prennent place plusieurs années avant cette période, au moment où la stabilité de l'Empire est fortement compromise par le verrou ts'liche bloquant l'accès des dessinateurs à l'Imagination. Absorbé par son œuvre démiurgique, Merwyn ignore que les habitants de la surface subissent de nouveau l'oppression ts'liche. Ces tensions ont pour conséquence de mettre en évidence les failles de l'Art du Dessin ; d'une part, les dessins éternels sont des « outrage[s] à la réalité » (*FG*, 63), car leur création transgresse les lois naturelles de l'existence²⁵⁶. D'autre part, ils symbolisent les efforts infructueux de Merwyn à recréer la vie humaine, c'est-à-dire à faire preuve d'une puissance équivalente à celle du Dieu de la religion chrétienne. L'Art du Dessin produirait donc une « merveille falsifiée, réduite à un clinquant ou à un vernis²⁵⁷ ». Les capitales avec lesquelles l'auteur orthographie l'Art du Dessin témoignent en effet de l'idéalisation de ce pouvoir qui se révèle inapte à concurrencer la puissance divine. Par ailleurs, si Merwyn réussissait à faire de

²⁵⁶ Voir C. Chelebourg, *Le surnaturel, poétique et écriture*, op. cit., p. 8.

²⁵⁷ J. Goimard, *Univers sans limites*, op. cit., p. 35.

Vivyan un être mortel, l'œuvre de Bottero quitterait le domaine de la *fantasy* pour celui de la science-fiction où les technologies futuristes de clonage et de manipulation génétique sont à l'honneur. Ainsi, le lustre dont sont recouvertes les créations éternelles de Merwyn sert à faire oublier leur caractère illusoire ; leur existence, comme celle de Vivyan, est un trompe-l'œil. Ni divin, ni humain, l'Art du Dessin est un art du faux dont la pratique est contraire à l'idée de nature. Élisabeth Vonarburg remarque que

[s]ur ce mouvement profond de nostalgie pour un âge [...] en symbiose avec une puissante nature maternante, se greffe aisément la fascination/répulsion évidente dans la majorité de la *fantasy* envers le monde moderne humainement appauvrissant parce que matérialiste (technologique), non-naturel. [...] La magie est perçue comme un bien meilleur système englobant, légitimant, que la science²⁵⁸.

Or, la technologie, au lieu de disparaître dans l'œuvre bottérienne, se manifeste sous une forme dérivée de l'art et de la puissance divine. Le Dessin, magie autant que discipline scolaire et scientifique, a donc une fonction rhétorique visant à convaincre le lecteur de la légitimité de son invention. Le processus créateur de l'écrivain de *fantasy* d'inspiration tolkienienne ne se limite effectivement à aucune contrainte sur le plan de l'imaginaire. Tolkien affirme être investi d'un pouvoir calqué sur celui du Tout-puissant de sorte que les personnages de son monde fictionnel semblent suivre aveuglément le chemin qu'il trace pour eux²⁵⁹. Les premières trilogies de Bottero ne livrent cependant aucun indice de la réussite de l'entreprise créatrice de Merlin. Nous en postulons donc l'échec en nous appuyant sur la présentation, dans *Ellana*, d'une autre forme d'art permettant de transcender – du moins en apparence – les lois de l'incarnation.

²⁵⁸ É. Vonarburg, « La *fantasy* ou le retour aux sources », *loc. cit.*, p. 3.

²⁵⁹ « I propose, therefore, to arrogate to myself the powers of Humpty-Dumpty, and to use Fantasy for this purpose », proclame John Ronald Reuel Tolkien dans « On Fairy-Stories », *loc. cit.*, p. 139.

Ellana et la figure de l'auteur : une quête de transcendance

À la suite de la découverte de l'attirail guerrier d'Ellana, Edwin associe automatiquement la jeune femme à la profession marchombre (*MA*, 180). Pour saisir en quoi consiste la nature marchombre, nous ferons dialoguer la conception bottérienne de l'écriture et la représentation d'Ellana que nous livre le premier volet de *La Quête*. L'auteur affirme « [l]isser ses phrases pour qu'elles caressent, les affûter pour qu'elles tranchent, les effiler pour qu'elles percent, les vriller pour qu'elles crochètent²⁶⁰ ». Le champ lexical convoqué dans cet énoncé fait transparaître métaphoriquement les instruments utiles à la marchombre. Ainsi, cette dernière évoque la figure de l'auteur « ouvrier » possédant « une panoplie d'outils destinés à un seul but : sculpter l'émotion²⁶¹ ». À l'instar d'Ellundril Chariakin réécrivant le destin d'Ewilan²⁶² ou encore visitant la figure de l'auteur dans son atelier, Ellana a la capacité d'intervenir dans l'écriture de sa destinée. Après que Nillem l'a blessée mortellement, elle est soignée par la magie des Petits alors que « [q]uelque part dans l'univers, la page d'un livre, presque tournée, s'immobilise à mi-course » (*EP*, 347). La mort d'Ellana, censée survenir dès le dévoilement du verso de la « page », est une fatalité à laquelle le personnage refuse de se soumettre. L'analyse de l'*incipit* du récit *Ellana* effectuée dans les dernières sections du chapitre deuxième nous permet d'affirmer que la revendication de son libre arbitre relève d'un besoin vital pour la protagoniste ; l'incapacité d'Ellana à verbaliser sa pensée est « cruelle » (*E*, 11) dans la mesure où elle pressent que le périple auquel elle prend part durant son enfance la détourne de son destin. De fait, la réponse métaphorique d'Isaya à la question liminaire

²⁶⁰ P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero, op. cit.*, p. 10.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² « La caresse d'une main parcheminée sur son épaule [...] fit sursauter [Ewilan] tandis qu'une voix calme s'élevait dans son dos. – Je vais me rendre dans l'Imagination à ta place. [...] Je suis bien trop âgée pour me soucier encore des frontières, des barrières ou des limites quelles qu'elles soient » (*TM*, 352).

consiste en une variation de la définition de la fatalité que nous traduisons par la formule selon laquelle « tout est écrit²⁶³ ». Repoussant l'instant de sa mort, le personnage d'Ellana remet en question la « vectorialité » du récit prophétique, c'est-à-dire « son irrépressible mouvement vers l'avant²⁶⁴ ». Ellana devient immortelle au même titre que son ancêtre Ellundril qui affirme « n'obéi[r] ni à un vieux grimoire ni à un lac²⁶⁵ » (*TM*, 352).

Ellundril atteint d'ailleurs, en action comme en pensée, des lieux inaccessibles au commun des mortels ; elle va où « rien ni personne ne peut la suivre » (*E*, 425). Dans l'absolu, un marchombre est celui qui domine le monde du fait de son savoir étendu et de ses capacités physiques illimitées. Les seuls personnages dont le talent est représenté à la hauteur de celui de la marchombre mythique sont Ellana, qu'Ellundril considère comme sa « fille » (*OO*, 96), et sa mère Isaya²⁶⁶. En effet, Jilano et Andorel ont « deviné au premier regard qu'elle[s] [...] cheminerai[en]t plus loin que quiconque [sur la voie marchombre] » (*E*, 233). Comparée à une « étoile » (*E*, 15) venue se poser près d'Homaël, Isaya évoque à son tour un être surnaturel. « Fine, légère, toute de douceur et d'intuition » (*E*, 11), elle n'a qu'à « sourire, et Homaël se calm[e]. Comme par enchantement » (*E*, 15). Ellana ressemble sur ce point à sa mère ; Nillem est lui aussi « envoût[é] » (*E*, 339) par Ellana qui « était grâce et énergie sauvage » (*E*, 312). Les personnages féminins d'Ellundril, d'Ellana et d'Isaya, dont la description correspond à celle de figures éthérées²⁶⁷, nous portent à envisager l'existence d'un univers diégétique situé

²⁶³ Rappelons-nous l'interrogation de la fillette : « [p]ourquoi les nuages vont dans un sens et nous dans l'autre ? » (*E*, 11) Et la réponse de sa mère : « [l]es hommes sont comme les nuages. Ils sont chassés en avant par un vent mystérieux et invisible face auquel ils sont impuissants » (*E*, 12).

²⁶⁴ R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 79.

²⁶⁵ En l'occurrence le livre du destin et l'Œil d'Otolep, ce dernier étant un lac doté d'un pouvoir divinatoire.

²⁶⁶ Le deuxième volet du *Pacte* révèle l'appartenance d'Isaya à la guilde marchombre (*EE*, 230).

²⁶⁷ Voici un exemple où Ellundril paraît venue d'un autre monde : « [d]e son pas aérien elle s'approcha de la grille, offrant aux regards stupéfaits de Salim et Ellana un visage sillonné de rides, une chevelure blanche mousseuse et des mains tavelées par l'âge. Elle engagea un bras entre deux barreaux, y glissa l'épaule et son corps suivit comme si elle avait été d'eau et non de chair » (*OO*, 96).

au-delà de la réalité alavirienne. Cet univers serait celui d'« un monde transfiguré, auroral, imprégné de la présence des Êtres Surnaturels²⁶⁸ » tel que le décrit Mircea Eliade. Si Bottero ne fait pas explicitement référence à un tel espace divin, le deuxième volet des *Mondes d'Ewilan* dévoile l'origine « littéraire » de la figure d'Ellundril et, par extension, celle de son héritière : « Ellundril [...] était sortie de sa légende pour lui venir en aide » (*OO*, 26). En latin, *legenda* signifie « “ce qui est à lire”, “ce qui doit être lu”²⁶⁹ ». À la lumière de l'étymologie hébraïque du prénom Ellana et vu la consonance de leurs prénoms, les personnages d'Ellana et d'Ellundril semblent appartenir au même domaine du divin. La place fondamentale qui leur est attribuée au sein de la guilde marchombre indique ainsi l'essor d'une nouvelle « religion » dans la trilogie des *Marchombres* s'opposant à la primauté de Merwyn. Dans le souci d'approfondir ce constat, penchons-nous sur les différentes façons dont la figure de la marchombre est représentée dans sa toute-puissance.

La marchombre légendaire évoque d'abord la fée en sa qualité de « femme surnaturelle, [...] habitante d'un autre monde peuplé de femmes, qui délaisse son lointain domaine pour s'intéresser de près aux affaires des mortels et diriger leur destinée²⁷⁰ ». Ce n'est d'ailleurs pas une mort définitive qui attend le personnage dans sa victoire contre le démon Ahmour. Si Ellundril disparaît avec la pieuvre maléfique sans laisser de « trace » (*TM*, 355), les dernières pages d'*Ellana* montrent que la mythique marchombre survit à cette expérience pour ensuite réapparaître dans l'atelier de l'écrivain. La dernière annexe du premier volet du *Pacte*, intitulée « Voyage » (*E*, 423-426), relate une rencontre entre Ellundril et l'auteur. Ce dernier « arrête de taper sur son clavier, comme si la conscience de son incapacité à traduire

²⁶⁸ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 32.

²⁶⁹ I. Laudouar, « Légende », *loc. cit.*, p. 420.

²⁷⁰ L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 13. Nous reviendrons sur l'appartenance d'Ellundril à une communauté spécifiquement féminine dans la prochaine section.

l'âme marchombre se frayait un passage dans son esprit. [...] Deux mains se posent alors sur ses tempes, si [...] douces que la tension reflue » (E, 426). Le personnage d'Ellundril franchit une frontière dont le lecteur ignorait auparavant la présence : celle qui sépare le récit intercalé du récit cadre où l'écrivain cherche matière à étoffer son histoire. Mis en scène au côté d'un personnage lui apportant une inspiration bienvenue, Bottero semble jouer le rôle de l'écrivain médiéval qui « adapte [une histoire] à partir d'un canevas que lui livre [...] la tradition orale²⁷¹ ». De fait, la marchombre est manifestement l'auteure véritable de ces vers constituant l'*excipit* de l'annexe : « *Limites sans cesse repoussées / Plaisir infini / Écriture* » (E, 426). En effet, « [u]ne silhouette vêtue de cuir souple » (E, 426) quitte l'atelier de l'écrivain en laissant derrière elle un « livre abandonné sur la table » (E, 426). Bottero a, quant à lui, disparu de l'atelier au moment de l'écriture de ce poème. Dans ce passage, le substantif « silhouette » semble volontairement imprécis. Ce personnage en train de s'éloigner superpose, à notre avis, les figures d'Ellana et d'Ellundril. En effet, cette annexe exploite significativement le thème de la transcendance qui est l'élément clé de notre compréhension du processus d'écriture du premier volet du *Pacte*.

Ensuite, Bottero « recommen[ce] à écrire » (E, 426) grâce à l'intervention de la marchombre qui, en le touchant, éclaire son imaginaire d'un savoir nouveau. Ainsi, Ellundril – à travers elle, Ellana – et Bottero semblent respectivement les nouveaux Merlin et maître Blaise. Ellundril remplaçant Merlin et devenant la nouvelle déesse emblématique de l'imaginaire bottérien, le récit *Ellana* opère une substitution nette entre le mythe merlinien et la figure de la marchombre. Or, à la différence du conteur mythique dont le pouvoir réside

²⁷¹ P. Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, op. cit., p. 169.

dans la sacralité de sa parole²⁷², Ellundril exerce son influence par le biais d'un contact plus intime avec l'auteur. De fait, ce dernier « ferme les yeux un instant » (E, 426), laissant à la marchombre légendaire le temps d'apparaître et de disparaître aussitôt. Ellundril, dont la présence est « imperceptible » (E, 425), figure ainsi la muse de l'auteur. Bottero se demande par ailleurs : « [e]st-ce moi qui ai créé Ellana ou n'ai-je vraiment commencé à exister que le jour où elle est apparue²⁷³ ? » La figure de la marchombre prend effectivement forme au moment où l'écrivain entrevoit en elle son double féminin. C'est dire que la création d'un *prequel* aux trilogies d'*Ewilan* est le résultat d'une relation presque schizophrénique entre l'auteur et le personnage d'Ellana. En faisant de la figure d'Ellana l'incarnation de son idéal libertaire, Bottero entreprend de singulariser l'écriture de sa dernière trilogie. Le récit de la jeunesse d'Ellana provoque donc la mort symbolique de Merwyn dont les créations éternelles, comme une épitaphe, attestent de son existence révolue dans *Le Pacte des marchombres*. Bottero se représente ainsi en décalage par rapport aux écrivains de *fantasy*. Ces auteurs font majoritairement appel à une variété de mythes préexistants, dont ils imitent ou transforment minimalement les caractéristiques. Bottero se considère, quant à lui, le dépositaire d'un récit mythologique – celui de la lignée des marchombres – venant « concurrencer » l'imaginaire mythique du créateur de la Terre du Milieu.

Le personnage d'Ellundril rend visite au Dragon²⁷⁴ vivant à l'intérieur d'une « montagne solitaire » (E, 423). Cette scène est inspirée d'un épisode connu de *Bilbo le hobbit*. Tandis que le protagoniste de Tolkien échoue à pénétrer dans l'ancre du dragon à son insu, Ellundril parvient à toucher la bête sans l'éveiller. Le dragon est, bien sûr, une figure

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ P. Bottero, préface à la deuxième édition du *Pacte des marchombres : Ellana, loc. cit.*, p. 13.

²⁷⁴ Nous employons la majuscule pour désigner le personnage de l'œuvre de Bottero. Le dragon, avec minuscule, fait référence à la bête folklorique récupérée par plusieurs récits *fantasy*, dont *Bilbo le hobbit*.

incontournable de la *fantasy*²⁷⁵. Dans le poème ci-dessous, sa « force » paraît dérisoire comparée à la pensée transcendante de la marchombre :

[n]ulle lame, nulle flèche n'a jamais effleuré le Dragon, aucun contact humain n'a jamais souillé ses écailles brillantes. La main d'Ellundril Chariakin se pose sur son cou. [...]

Beauté du geste libre
Supériorité de l'esprit sur la force
Rire (E, 425).

La liberté véritable, absolue, serait celle de la marchombre dont la pensée ne connaît aucune limite. Ellundril s'affirme ainsi en tant que figure hégémonique au sein de l'œuvre bottérienne et, manifestement, du corpus *fantasy* d'inspiration médiévale. Le récit *Ellana* ne pourrait mieux montrer l'ambition de Bottero de faire de la figure de la marchombre un mythe littéraire à part entière. Il s'agit d'un objectif louable, mais difficilement accessible aux personnages d'Ellundril et d'Ellana qui sont construits à partir de fragments de mythes connus : ceux de l'Amazone et de Mélusine. Soulignons néanmoins la tentative d'Ellana de transcender son existence fictionnelle par le biais de l'écriture.

La poésie marchombre, comme le haïku, a pour but de « décrire ce qui est, [à] s'abandonner aux vertiges de l'instant²⁷⁶ ». Le cycle alavirien contient près de vingt poèmes marchombres qui rendent compte de l'idée de mouvement caractérisant la figure de la marchombre. Rapportant les paroles du haïkiste Bashô (1644-1694), Franck Médioni affirme que la portée poétique du haïku réside, depuis l'invention de cette pratique au XVII^e siècle, dans son reflet de la nature du poète²⁷⁷. De nos jours, les haïkistes abordent encore les thèmes classiques de la nature et de la vie humaine dans un tercet présentant un nombre réduit de

²⁷⁵ Voir A. Besson, « Bestiaire de *fantasy*, bestiaire de fantaisie ? », *loc. cit.*, p. 159.

²⁷⁶ Franck Médioni, *Le goût des haïku*, Paris, Mercure de France, 2012, p. 15.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

syllabes – entre dix et vingt. L'énonciation laconique du haïku contribue à produire un effet authentique ; le poète crée des images dont le lecteur devrait percevoir immédiatement la justesse. Bottero s'approprie cette pratique d'écriture en la rendant spécifique aux marchombres. Ainsi, dans des poèmes tels que « *Force lumineuse et bienveillante / Gratitude infinie pour celui qui guide / Respect* » (E, 315), « *La voie de l'ombre / Et du silence / Vers la lumière* » (EE, 352) et « *Contact intime et bouleversant / Corps transcendé qui fusionne / Avec l'âme du rocher* » (EE, 97), Ellana est représentée en communion avec les valeurs marchombres que sont le savoir, la nature et le dépassement de soi. Grâce à des procédés de comparaison figurative, d'allitération et de métaphore, ces poèmes témoignent de leur littéarité tout en reflétant une part de l'essence de la figure d'Ellana qui est celle de la mobilité, autre synonyme de la liberté. La poésie marchombre agit donc comme un miroir dans lequel Ellana, immobile pendant l'acte d'écriture, s'observe en train d'avancer vers son idéal. Ainsi dédoublée, la figure d'Ellana donne l'impression de voyager hors de son existence fictionnelle et d'atteindre, par le biais de l'écriture, le savoir du haïkiste vivant pleinement dans l'instant présent.

À travers sa poésie qui, comme le haïku, est empreinte de l'esprit zen, Ellana rend compte du caractère éphémère de toute chose. Voilà, peut-être, en quoi consiste la sagesse de ce personnage. Les poèmes d'Ellana atteignent une « perfection » de la forme et du sens que nul personnage – pas même Jilano – ne conteste. De fait, cette pratique d'écriture ne fait pas partie, à proprement parler, de l'enseignement marchombre puisque seul « [c]elui qui comprend la poésie marchombre a accès à leur âme » (E, 203). Nillem, par exemple, se « hasarde » (E, 344) à cette pratique d'écriture, mais l'effet n'est pas concluant selon Ellana. Rédigés par Nillem, les vers suivants : « *Crête de sable à perte de vue / Regards entrelacés /*

Éternité » (E, 344), décrivent un amour aliénant auquel Ellana formule cette réponse : « *Sculpture d'ocre dans le désert / Partage épuré / Éphémère* » (E, 344). La protagoniste compare sa nature volage avec le paysage désertique dont l'aspect est également changeant. Le poème de Nillem oppose implicitement la durabilité de l'Art du Dessin à la fragilité de l'art conventionnel qui ne peut, quant à lui, échapper à l'usure du temps. En effet, Nillem partage avec Merwyn la conviction que l'Art sert à immortaliser la nature et la vie humaine. La relation entre Ellana et Nillem se trouve compliquée par leur conception différente de l'expression artistique, d'autant plus que le prénom Nillem constitue, à une lettre près, le demi-palindrome de celui de Merlin²⁷⁸. L'avenir de Nillem est d'ailleurs peu enviable : après avoir joint les mercenaires et orchestré l'enlèvement du fils d'Ellana, il est finalement tué par son ancien maître Sayanel. L'exemple du dévoiement de Nillem montre bien que la passation du savoir marchombre d'un homme à un autre conduit à la déchéance de l'apprenti²⁷⁹.

Si d'autres jeunes héros de *fantasy* connaissent des « imperfections de conduite [ou encore des] échecs provisoires²⁸⁰ », Ellana représente, dès sa rencontre avec Jilano, un modèle pour ses pairs marchombres. Figure de l'élève parfaite, la protagoniste témoigne d'une compréhension de l'enseignement marchombre dépassant celle de son maître. Par exemple, ce dernier lui inflige une punition corporelle sévère après qu'elle l'eut surpris en train de tenter de « chevaucher la brume » (E, 229). Démontrant à Jilano l'incohérence de son geste despotique, Ellana affirme : « [j]e ne voulais pas d'un maître, vous m'avez convaincue que vous seriez un guide. [...] J'ignore si l'un d'entre nous la foule [la voie marchombre], mais

²⁷⁸ Soulignons que la protagoniste considère son compagnon, non comme son amoureux, mais comme son « grand frère » (E, 322).

²⁷⁹ Sayanel déplore la trahison de Nillem : « – [t]u n'as pas choisi une voie, Nillem, tu as choisi une impasse. [...] Ce choix t'appartient [...] et [...] puise sa source dans ce que je n'ai pas réussi à t'offrir ». Après l'avoir tué, « Sayanel ferma les yeux de Nillem » et lui « demand[a] pardon » (EP, 558-559).

²⁸⁰ P. Clermont, « Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l'école des sorciers” », *loc. cit.*, p. 197.

une chose est sûre, nous n'arpentons plus la même » (*E*, 229). La protagoniste commet une faute qui se révèle une leçon destinée à son mentor. Profitable à Ellana aussi bien qu'à Jilano, l'enseignement marchombre n'apporte savoir et liberté qu'à la condition d'une complémentarité entre l'élève et le maître, soit celle du féminin et du masculin.

L'Amazone, Mélusine et les reflets d'une féminité trouble

Dans un « Entretien avec Ellana Caldin » (*ÎD*, 335-338), l'auteur met en scène le reporter Jack Maldosh interrogeant Ellana sur le secret de ses « étonnantes capacités physiques » (*ÎD*, 336). Selon Ellana, « [i]l tient en une formule : un mental de fer dans un corps d'enfer » (*ÎD*, 336). Ce dernier énoncé s'apparente effectivement à un slogan publicitaire. La paronomase constituée des mots « fer » et « enfer » sert à renforcer l'idée d'une complémentarité entre le corps et l'esprit chez tout marchombre. Ainsi, le personnage – plutôt sa caricature – affirme « cour[ir] deux heures tous les matins, [manger] bio, [pratiquer] le taï chi, l'aïkido et le tir à l'arc mais aussi l'escalade, la natation et le parapente » en plus de détenir « un doctorat en philosophie et un autre en ethnologie » (*ÎD*, 336). Les facultés physiques et intellectuelles de la marchombre sont assimilées à diverses pratiques sportives et scolaires propres au XXI^e siècle – à l'exception du tir à l'arc qui est un mytheme du mythe amazonien²⁸¹ – afin, semble-t-il, de démystifier l'étendue du savoir marchombre. Se prêtant au jeu du « making of » (*ÎD*, 329), Bottero élabore une scène où la protagoniste se révèle une actrice jouant son propre rôle. Interrogée dans les « coulisses de l'écriture » (*ÎD*, 329), Ellana semble désormais issue de l'époque postmoderne comme si elle avait momentanément

²⁸¹ Tandis que la protagoniste s'entraîne au lancer du poignard afin d'améliorer la qualité de ses jets (*E*, 189), elle atteint sa cible dès son premier tir à l'arc. Ellana possède un talent naturel pour cet art guerrier qui est l'un des attributs récurrents du mythe amazonien. En effet, l'arc, dont la forme est celle d'un croissant, rappelle la filiation entre l'Amazone et la déesse lunaire Artémis (voir A. Bertrand, *L'archémythe des Amazones*, *op. cit.*, p. 24).

abandonné son costume médiéval²⁸². La marchombre s'exprime effectivement dans un vocabulaire anachronique qui provoque le brouillage de son identité. Éjectée de l'univers passéiste de Gwendalavir, Ellana devient la contemporaine du narrateur qui est un présentateur d'entrevues télévisées (*ÎD*, 330). Durant l'entrevue du journaliste, l'auteur semble parler à travers son personnage à la façon d'un ventriloque manipulant une marionnette. La protagoniste prête implicitement sa voix à Bottero comme si, une fois la trilogie publiée, l'auteur et son éditeur avaient trouvé ce moyen d'en faire la promotion. En effet, « [d]errière l'écriture et la publication d'une trilogie comme *La Quête d'Ewilan* il y a une impressionnante somme de travail mais aussi de plaisir. Et beaucoup de complicité entre l'auteur et l'éditeur » (*ÎD*, 329). Ellana est donc représentée à l'image d'une femme « parfaite » en regard de sa conformité à un idéal de beauté stéréotypé. N'oublions pas la raison principale ayant conduit le reporter à s'intéresser au personnage : « vos nombreux admirateurs [...] meurent d'envie d'en savoir davantage sur vous et la question la plus fréquente concerne, bien sûr, votre plastique très... euh... troublante » (*ÎD*, 336). Jack Maldosh fait référence à la convoitise masculine dont la protagoniste fait l'objet dans la première trilogie de l'auteur. Or, le pouvoir séducteur d'Ellana est plus manifeste dans les premiers volets du *Pacte*.

Sensibles à la combinaison de « finesse » (*E*, 313) et d'énergie « animale » (*E*, 311) qu'elle incarne, Nillem, Hurj, Salvarode et Aoro souhaiteraient que la jeune marchombre abandonne la voie marchombre pour la vie conjugale²⁸³. La situation n'échappe pas à Ellana, mais Jilano, évidemment, dissipera son malaise :

²⁸² À son arrivée dans le monde de Gwendalavir, Salim s'exclame : « [o]n se croirait revenus au Moyen Âge » (*MA*, 96).

²⁸³ Les intentions de Salvarode ne sont pas aussi claires. Nous considérons néanmoins son comportement comme similaire à celui d'Essindra qui séduit Nillem afin qu'il intègre la guilde des mercenaires.

– [t]u es libre, Ellana, et cela crée comme une lumière autour de toi. Les hommes ne s’y trompent pas et cherchent à te capturer pour s’approprier cette lumière. Parce qu’ils croient, à tort, qu’elle les éclairera, parce qu’ils sont incapables de la trouver en eux et ne supportent pas l’idée de vivre dans l’ombre, parce que le réflexe de celui qui est cloué au sol a toujours été de tuer celui qui sait voler. [...] Éblouis par tes ailes et puisqu’ils sont inaptes au vol, ils rêvent que tu les sacrifies pour eux (*EE*, 336).

Jilano décrit Ellana comme une figure angélique dont se dégage une lumière « divine ». Entourée de « lumière » tandis que les hommes vivent « dans l’ombre », dotée d’« ailes » tandis que ceux-ci sont « cloué[s] au sol », Ellana fait l’envie des hommes qui croisent son chemin²⁸⁴ ; elle est libre tandis qu’eux ne peuvent qu’aspirer à l’être. Le personnage suscite donc, chez les hommes qu’elle rencontre, des sentiments qui peuvent sembler pernicieux. Le marchombre Riburn Alqin lance d’ailleurs à Ellana l’insulte de « succube inique » (*OO*, 95), une formule tendant à appuyer notre hypothèse de l’aura ambiguë entourant ce personnage. La figure d’Ellana, associée à une féminité sauvage et animale, rappelle l’Amazone mythique qui dérange par sa « force physique et [s]es qualités guerrières [...] comparables à celles des mâles de l’espèce²⁸⁵ ».

Quand elle quitte « les rues d’Al-Far, sordides » (*E*, 205), pour expérimenter l’apprentissage marchombre, Ellana a déjà tué deux adolescents : « [e]lle n’éprouvait pas le moindre remords d’avoir tué Kerkan et Heirmag, mais pas la moindre satisfaction non plus. Nahis n’était plus, et la vengeance avait le goût amer de l’inutilité » (*E*, 188). Certaines versions du mythe amazonien font « état de femmes, *barbares* (au sens grec d’étrangères), indépendantes sexuellement, socialement, politiquement et qui n’utilisent les hommes que

²⁸⁴ À l’exception de Jilano et de Sayanel. Nous expliquerons plus loin la cause de leur insensibilité au charme que dégage Ellana.

²⁸⁵ A. Bertrand, *L’archémythe des Amazones*, *op. cit.*, p. 17.

lorsqu'elles en ont besoin²⁸⁶ ». La nécessité qui pousse la protagoniste à imposer sa loi à ces garçons est à première vue celle de soulager sa conscience. Or, le statut de meurtrier semble un prérequis à la profession marchombre. Lors de la cérémonie de l'Ahn-Ju, Ehrlime demande à Ellana : « combien d'hommes as-tu déjà tués ? » (*E*, 277) Ellana répond avec honnêteté à cette question, mais « ignore » (*E*, 277) si ses victimes méritaient la mort. Un mytheme amazonien consiste en « l'obligation qui était faite à toute Amazone d'avoir tué à la guerre au moins trois hommes avant de pouvoir prétendre au mariage²⁸⁷ ». Les meurtres d'Ellana ont donc un caractère symbolique. Par son agressivité parfois extrême, Ellana oppose à ses ennemis majoritairement masculins – à l'exception du personnage d'Essindra²⁸⁸ – une force et une maîtrise des armes proportionnelles à leurs propres qualités guerrières. Dans la trilogie des *Marchombres*, les adversaires d'Ellana sont des « pilier[s] de taverne », des « tire-bourse[s] éméché[s] » ou encore des « combattant[s] digne de ce nom » (*E*, 216). La figure d'Ellana se rapproche ainsi d'un archétype de l'Amazone mythique : celui de la « tueuse d'hommes²⁸⁹ » selon l'étymologie du mot grec « Οἰόρπατα ».

Ce que le récit *Ellana* dit et montre du corps de la protagoniste correspond assez peu au portrait de l'idéal féminin qu'incarne la caricature du personnage dans *L'Île du destin*. Le physique « troublant » (*ÎD*, 336) et l'« hyper-féminité » (*ÎD*, 337) de la marchombre interviewée est contredite par la façon dont l'illustrateur représente les « courbes » d'Ellana

²⁸⁶ Catherine Tourre-Malen « Des *Amazones* aux *amazones* : équitation et statut féminin », *Techniques & Culture*, n^{os} 43-44, 2004, [En ligne], <http://tc.revues.org/1181> (page consultée le 26 novembre 2014).

²⁸⁷ A. Bertrand, « Amazones modernes », *loc. cit.*, p. 103.

²⁸⁸ Bottero mentionne l'existence d'un seul mercenaire féminin dont la chevelure rousse est l'indice d'un tempérament flamboyant et perfide. Figure de la femme fatale fin-de-siècle, Essindra séduit Nillem, en fait son amant et le conduit à sa perte en l'incitant à rejoindre la guilde du Chaos. Le couple formé par ces deux personnages combine ainsi « [p]assion des sens et technique des armes. Amour et mort » (*EP*, 551).

²⁸⁹ A. Bertrand, *L'archémythe des Amazones*, *op. cit.*, p. 16.

qui, sans être « affolantes²⁹⁰ » (EE, 336), évoquent plutôt celles de l'animal gracile qu'est le serpent. Notre analyse de la page couverture du récit éponyme a également révélé un autre point de comparaison entre ces deux figures : la fréquentation d'espaces obscurs. Les chapitres vingt-neuf et trente, d'une longueur de moins d'une page, mettent en scène Ellana se lançant sur les traces du chef des enfants voleurs. La protagoniste traque son ennemi avec la discrétion d'un prédateur. De fait, Ellana démontre la faculté presque animale de se soustraire à la vue et à l'ouïe des passants. Après qu'Oril lui eut dévoilé l'endroit où se trouvait Heirmag, « [le garçon] se tut. Il était seul » (E, 177). Ellana disparaît de son champ de vision comme si elle s'était métamorphosée en une créature de petite taille. Au recto de la page suivante, Ellana réapparaît dans un quartier d'Al-Far où « [p]lusieurs bandes de malfrats [...] avaient établi leur quartier général » (E, 179). En revanche, « personne ne la vit, et elle [escalada] sans peine [le mur] dans un silence absolu » (E, 179). Ces chapitres sont délimités par des ellipses qui accentuent l'aspect surnaturel d'Ellana ; en cheminant dans les blancs du récit, la protagoniste est invisible aux yeux des criminels œuvrant dans l'obscurité de la cité et paraît également échapper au regard du lecteur et du narrateur qui passe sous silence la majeure partie de son trajet.

Ainsi, au lieu d'attester sa féminité, le corps de la protagoniste fait signe vers sa nature à la fois humaine et animale. Mélange de « vaillance » (E, 35), d'endurance, de force physique, de finesse (E, 239) et de douceur maternelle (E, 90), la nature marchombre semble tendre vers une certaine homogénéisation du féminin et du masculin que viennent appuyer le costume de cuir que porte chaque membre de la guilde (E, 275) et la façon qu'ont les

²⁹⁰ Bottero se distance ainsi de l'œuvre de l'écrivain d'*heroic fantasy* Robert E. Howard dont le héros – Conan – rencontre fréquemment « de séduisantes créatures aux courbes affolantes » relevant d'une conception « fantasmée » du féminin (P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 30).

marchombres de se mouvoir « avec une aisance confondante » (*E*, 273). Bottero soutient d'ailleurs que « [l]e maître [marchombre] n'est ni un amant, ni un père, ni un ami. [De même, l]'élève n'est ni une maîtresse, ni une fille, ni une amie²⁹¹ ». Au sein du récit *Ellana*, la relation d'apprentissage tend donc à estomper le clivage entre le féminin et le masculin. Ellana a ainsi peu conscience de son pouvoir de séduction et n'assume que partiellement sa féminité.

Cette attitude entre en contradiction avec certains clichés du féminin que l'auteur valorise :

s'il y a en chacun de nous une part masculine et une part féminine, cette dernière se caractérise par des qualités auxquelles je suis particulièrement sensible. Ces qualités [la délicatesse, l'intuition, la douceur et la subtilité] un peu plus répandues, un peu plus respectées, permettraient à l'homme de réaliser de jolis progrès... en se rapprochant de la femme²⁹².

Ellana appartient donc, malgré elle, à une communauté de neuf personnages féminins réunis par un trait onomastique récurrent²⁹³. Ce regroupement rappelle celui des Amazones qui sont avant tout « des femmes en totalité, fières de leur sexe²⁹⁴ ».

Enfin, Ellana est clairement représentée à l'image de son ancêtre mythique dans *Ellana l'envol* où elle se « [d]ress[e] sur ses étriers comme une amazone farouche » (*EE*, 175). Or, le mytheme amazonien de la monte à cheval est réécrit par la figure d'Ellana dans la mesure où l'influence que la protagoniste exerce sur les chevaux consiste en un pouvoir d'origine marchombre : « [u]ne mélodie ténue sortit de ses lèvres. [Ellana] la modula avec la délicatesse qu'elle aurait employée pour caresser les ailes d'un papillon de cristal. Les chevaux s'étaient figés, écoutant avec attention les étranges arpegges » (*E*, 175). Le chant marchombre évoque, par son effet engourdissant, le pouvoir de Tom Booker, protagoniste du film réalisé par Robert

²⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

²⁹² *Ibid.*, p. 28.

²⁹³ Le prénom Ellana « commence [...] par un "E" comme celui de toutes les héroïnes signifiantes de Gwendalavir : Ewilan mais aussi Élicia (la mère), Ellundril (le modèle), Erylis (l'autre) ou Éléa (la némésis) » (*ibid.*, p. 2). S'ajoutent à cette liste Essindra, Ehrlime et Eejil.

²⁹⁴ A. Bertrand, *L'archémythe des Amazones*, *op. cit.*, p. 21.

Redford, *The Horse Whisperer*²⁹⁵. Basé sur le roman éponyme de Nicholas Evans, ce long métrage met en scène un dresseur de chevaux aidant une jeune fille (Grace MacLean) et son étalon (Pilgrim) à surmonter le traumatisme subi à la suite d'un grave accident routier. Le dresseur de chevaux parvient, contre toute attente, à apprivoiser Pilgrim que le comportement sauvage destinait à l'euthanasie. De même, l'attitude « farouche » d'Ellana est le signe de sa rébellion ; s'opposant à la suprématie des mercenaires, la protagoniste fait preuve d'une intelligence et d'un pouvoir supérieurs en dérobant leurs chevaux grâce au chant marchombre. Entretenant un rapport privilégié avec ces animaux, Ellana exerce de l'ascendant sur eux du fait de sa nature hybride. On trouve d'ailleurs un autre indice de l'origine mythique de la figure d'Ellana dans sa filiation avec Mélusine. À mi-chemin entre figure réelle et être surnaturel, Ellana est porteuse de l'ambivalence du mythe mélusinien.

Si le personnage d'Ellana est comparé à diverses figures animales dans l'œuvre à l'étude, l'auteur choisit celle de l'oiseau, symbole de l'air et de la liberté, pour représenter l'élève dans sa recherche d'indépendance. Les « chaînes d'acier bleuté » (*EE*, 375) qu'Ellana porte aux mains et aux pieds pendant la dernière épreuve de sa formation consistent en une déclinaison des barreaux de la cage qu'un oiseau serait sur le point de quitter. Ainsi, la métaphore de l'envol sert à illustrer le dénouement de l'apprentissage marchombre lors duquel le maître rend sa liberté à l'élève : « [Jilano] s'approcha d'Ellana, la contempla comme s'il la découvrait pour la première fois, puis, doucement, il lui ôta ses chaînes [et] [l]es jeta au loin. [...] – Tu es au sommet, Ellana. Offre-moi le bonheur de t'envoler » (*EE*, 382 ; 384). Les hauteurs sont, en effet, l'un des environnements privilégiés de la marchombre qui se sent en sécurité au sommet des tours et des montagnes. Escaladeuse de grand talent, elle est aussi la

²⁹⁵ Robert Redford, *The Horse Whisperer* [film cinématographique], Montana, Wildwood Enterprises, 1998.

seule marchombre à savoir « voler » à la manière des oiseaux, une capacité acquise lors de son enfance passée parmi le peuple des Petits. Ainsi Ellana se déplace-t-elle de branche en branche (*E*, 30) et de balcon en balcon (*E*, 81) avec une agilité rappelant celle d'un volatile ou encore d'« un esprit sylvestre » (*E*, 63). Ce savoir de la protagoniste – celui du vol – nous permet d'établir un lien filial entre elle et Mélusine. Celle-ci apparaît dans le folklore eurasien où elle est « une fille – oiseau du ciel qui a provisoirement abandonné son vêtement de plumes pour se baigner²⁹⁶ ». Nous avons déjà établi la proximité de la figure d'Ellana avec les éléments aérien et aquatique dans la première section du chapitre deux. L'air et l'eau ancrent conjointement la protagoniste au sein de l'imaginaire mélusinien²⁹⁷. Dans la littérature médiévale, la fée Mélusine descend de son monde céleste, rencontre un homme et conclut un pacte avec lui. Après quelque temps de vie commune, ce dernier transgresse l'interdit que Mélusine lui a imposé, obligeant la fée à retourner dans son monde d'origine par la voie des airs. Le pacte permet donc à Mélusine de mener temporairement une existence humaine auprès de son époux mortel. Ce mythème trouve un écho dans le pacte des marchombres qui lie l'apprenti – en l'occurrence Ellana – à son maître pour une durée déterminée. Une fois écoulées les trois années de sa formation, Ellana prend symboliquement son envol en reprenant les rênes de son existence. Toute relation amoureuse entre Jilano et son élève étant contraire à la conception bottérienne de l'enseignement, Jilano fait plutôt office de célébrant dont la tâche est de préparer Ellana aux difficultés, aux imprévus et aux joies que lui apportera la profession marchombre à l'image du mariage. En effet, une différence importante existe

²⁹⁶ Philippe Walter, « Mélusine », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002, p. 1311.

²⁹⁷ En effet, « si la queue de serpent rapproche Mélusine de la terre et ses ailes de l'air, c'est bien de l'eau qu'elle est issue. C'est en contact avec l'eau (lors de son bain) qu'elle retrouve tous les samedis sa nature primitive de poisson » (Philippe Walter, *La fée Mélusine : le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago, 2008, p. 166).

entre le mythe mélusinien et la figure d'Ellana ; celle-ci n'est pas liée à Jilano par amour, mais bien par un engagement de l'ordre de la vocation spirituelle. Le pacte marchombre est, de fait, un contrat symbolisant l'union de la protagoniste avec les valeurs de la guilde.

Dans le document *Carte blanche à Pierre Bottero*, l'auteur traite un à un les thèmes qu'il juge primordiaux au sein de son œuvre. La forme de cet exercice presque scolaire a pour intérêt de relativiser l'importance du thème amoureux au sein de l'œuvre bottérienne. L'amour apparaît effectivement en quatrième position après l'apprentissage, la violence et la prolifération de figures féminines (Bottero et ses lecteurs conviennent du fait que ses romans mettent en scène « des filles. Toujours des filles²⁹⁸ »). Si la protagoniste développe plusieurs amitiés, dont quelques relations amoureuses, elles sont généralement interrompues par la mort de l'être aimé ou par sa trahison – celle de Nillem, par exemple (*EE*, 268). Le thème amoureux est donc abordé indirectement au sein du récit *Ellana* ; on devine sa présence derrière le motif de l'attachement qui, lui, est central. Selon le guerrier Rhous Ingan, « [q]uand tu t'attaches à une personne, que ce soit par amour ou dans le cadre d'un contrat, tu deviens responsable d'elle » (*E*, 163). Ellana considère donc toute forme d'attachement comme une cause potentielle de souffrance. Affectée par la disparition de plusieurs proches, Ellana interprète ces deuils répétitifs comme une malédiction qu'elle veut conjurer. Sayanel Lyyant la conduit ainsi jusqu'aux ruines du convoi dont elle avait autrefois fait partie et dont il ne subsiste que les « vestiges d'une dizaine de chariots [...], affaissés sur leurs essieux brisés, leurs timons pointant vers le ciel comme autant de malédictions muettes » (*E*, 142). Le passé d'Ellana prend la forme d'un lieu fantomatique d'où surgit l'écho des dernières paroles qu'Isaya lui a adressées avant de mourir. Les ruines du convoi dans lequel Ellana a voyagé enfant,

²⁹⁸ P. Bottero, *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 27.

représentées sous un aspect étrange et terrifiant, illustrent l'angoisse du personnage confronté à la déliquescence de son passé. En revanche, le souvenir de la voix maternelle permet à Ellana d'envisager son présent et son avenir avec sérénité ; « [elle est et sera] toujours Ellana Caldin » (*E*, 146). En insistant sur les temporalités présente et future, la protagoniste dénie au temps le pouvoir d'altérer les fondements de son identité. Si le héros du *Bildungsgroman* grandit intérieurement durant son expérience de la vie en société, le personnage d'Ellana fait surtout l'objet d'un processus extérieur de maturation. Son corps change, mais son intériorité (ses valeurs de liberté et d'indépendance) demeure identique pour l'essentiel. De fait, la société subit d'importants changements sur le plan politique, mais la psychologie de la protagoniste est imperméable aux transformations profondes une fois son identité stabilisée²⁹⁹. Dans le contexte général d'instabilité politique qui caractérise le monde alavirien et où toute communauté semble appelée à se dissoudre³⁰⁰, le personnage d'Ellana fait figure de force résistante : « [r]aïs et Ts'liches menaçaient Gwendalavir, l'Empire s'effondrait, [Ellana] n'en était pas moins formidablement heureuse » (*EE*, 374).

Dans chacune de ses trilogies, Bottero met en scène un amour à double tranchant ; bénédiction ou encore malédiction, le sentiment amoureux semble, comme l'Art du Dessin, une force à la fois créatrice et illusoire³⁰¹. Ewilan a en outre pour mission de combattre la méduse dont le nom « Ahmour » dit bien que cette créature est l'incarnation du potentiel

²⁹⁹ Voir notre réflexion sur le prénom Ellana dans la section trois du chapitre deuxième.

³⁰⁰ Ellana est destinée à mener une existence mythique – distincte de la vie ordinaire – depuis l'échec de la colonisation des terres nordiques survenu dans l'*incipit*. Le village « [h]armonieux, juste [et] collégial » (*E*, 14) que rêvaient de bâtir les parents d'Ellana et les autres pionniers n'était, en fin de compte, qu'une utopie. Dans une opposition à cet idéal communautaire, la ville d'Al-Far où elle retourne des années plus tard est la « première [ville de Gwendalavir] par le nombre de crimes nocturnes » (*E*, 103). La guilde marchombre est également « entrée [...] dans une période inquiétante. Le Conseil cherche ses marques, des individualités aux aspirations troubles grappillent des miettes de pouvoir, de vieilles rancunes remontent à la surface » (*E*, 267).

³⁰¹ Elis Mil'Truif affirme que « [l]'Imagination est une dimension. L'Amour en est une autre. Tellement plus grande » (*OO*, 131).

destructeur du sentiment amoureux. En outre, le récit *Ellana* montre d'emblée le caractère insidieux de l'amour qui s'empare d'Homaël, figure du père, et l'infériorise devant Isaya et Ellana qu'il adule presque : « lui, Homaël Caldin, n'existait que parce qu[e sa femme et sa fille] existaient. C'était sa force et sa faiblesse. Sa vraie force et sa seule faiblesse » (*E*, 14). Ce passage laisse de nouveau s'exprimer la conception idéalisée de Bottero d'un féminin gracieux, serein et indépendant dont la gent masculine devrait admirer les qualités afin, éventuellement, de les acquérir à son tour. Ellana incarne la lumière dissipant l'obscurité dans laquelle les hommes seraient plongés. Cette noirceur symbolise notamment les comportements et les sentiments négatifs que sont la prétention, l'envie et la haine. Reflets partiels de la nature humaine, ces « qualités » sont d'ailleurs propres aux mercenaires du Chaos qui « constituent la plus obscure des guildes [alaviriennes] » (*MA*, 128). Or, à la différence d'Isaya qui tend vers un idéal d'humilité, d'abnégation et de bonté, Ellana allie ces deux systèmes axiologiques ; figure mythique, la protagoniste n'est ni bonne ni mauvaise. Elle réunit ces deux pôles qui caractérisent la notion de pouvoir – ou de force³⁰² – dans plusieurs fictions de *fantasy* et de science-fiction³⁰³. Andorel souligne effectivement une différence fondamentale entre Isaya et sa fille. La mère d'Ellana a abandonné la voie marchombre pour « celle de l'amour. Amour pour un homme, puis amour pour une enfant » (*EE*, 233), deux idéaux de l'éternel féminin.

Dans ses relations amoureuses avec Nillem, Hurj et Edwin, Ellana démontre une indépendance affichée. Son amour envers Nillem s'assimile à un amour fraternel alors que son affection pour Hurj n'est pas suffisante pour qu'elle accepte d'accompagner le guerrier jusqu'à son village. Si Ellana s'éprend d'Edwin avec qui elle a un enfant, là encore, l'indépendance de

³⁰² Voir C. Chelebourg, *Le surnaturel, poétique et écriture*, *op. cit.*, p. 219.

³⁰³ Nous pensons notamment aux volets de la production réalisée par George Lucas, *Star Wars* [film cinématographique], Beverly Hills, 20th Century Fox Home Entertainment, 1977-1983 ; 1999-2005.

la protagoniste fait obstacle à l'imposition de l'amour en tant que thème dominant de la trilogie ; sa quête d'une liberté idéalisée et l'attrait de l'aventure empêchent Ellana de s'établir durablement auprès de son compagnon. La fin du parcours d'Ellana est décrite à la manière d'une *ekphrasis* :

Ellana se redressa sur sa selle et, tandis que Murmure se mettait lentement au pas, elle ouvrit les bras en grand. Sur sa droite, la chaîne du Poll barrait l'horizon de ses pics acérés, aiguilles de glace et sommets abrupts couverts de neige. Sur sa gauche, une prairie moutonnait à perte de vue, son vert profond éclaboussé par les myriades de fleurs nées du printemps. Derrière elle, invisible, la Citadelle [où Edwin exerce ses fonctions de seigneur]. Devant elle... L'inconnu. L'aventure. La solitude (*EP*, 620).

À la différence de Mélusine qui quitte le monde terrestre en y abandonnant sa progéniture, Ellana poursuit son parcours en compagnie de son fils et à dos de cheval. Ainsi, la figure d'Ellana marie tant bien que mal les principes – que Bottero perçoit comme contraires – de la liberté et de la maternité. Malgré sa filiation avec le mythe de Mélusine, la protagoniste incarne en premier lieu une figure maternelle dont les ailes sont avant tout symboliques. Le cheval devient donc, après la naissance de Destan, le moyen concret d'Ellana d'affirmer son indépendance. Alourdie par le poids de son fils, Ellana, qui n'a d'autre option que celle de voyager à cheval, doit se « redresser sur sa selle » afin de mieux contempler le chemin à parcourir. Si la maternité peut être synonyme d'aventure, elle est néanmoins contraire à l'idée d'envol qui suppose la légèreté de l'être en processus d'ascension.

Geneviève Pastre avance d'ailleurs que

[l]a maternité, pour les Amazones, apparaît comme le moyen de continuer à exister libres à travers le temps, de créer la durée et la continuité de leur peuple et de perpétuer leur culture originale et autonome autant que faire se peut. Elles sont ainsi capables de définir leur fin et leurs valeurs, de se donner les moyens de les réaliser³⁰⁴.

³⁰⁴ Geneviève Pastre, *Les Amazones : du mythe à l'histoire*, Paris, Geneviève Pastre, 1996, p. 184.

Tandis que la lignée des marchombres légendaires semblait compromise par l'idéal individualiste qu'incarne la protagoniste, celle-ci donne naissance à un héritier grâce auquel la transmission des valeurs marchombres est assurée. Dépassant l'unique visée didactique, le récit *Ellana* met en scène une figure féminine complexe construite à partir de mythes et de paradoxes, mais renouant finalement avec le rôle traditionnel dévolu à la femme de perpétuer la vie. Soutenue par un homme dans sa quête de transcendance, la protagoniste rejoue le mythe de l'éternel féminin tout en conservant une féminité ambiguë. En effet, malgré l'apparente virilité de ses qualités guerrières et son refus de la vie conjugale, Ellana accède au statut de figure mythique par le biais de l'enfantement et, comme Ellundril avant elle, à celui de Déesse-Mère³⁰⁵.

³⁰⁵ Voir A. Bertrand, *L'archémythe des Amazones*, op. cit., p. 105.

Conclusion

Pierre Bottero présente, nous l'avons vu, un personnage à la hauteur de ses « désirs secrets³⁰⁶ ». Le destin de la protagoniste du récit *Ellana*, précisé au fur et à mesure qu'elle avance sur la voie marchombre, est appelé à se distinguer de celui des autres personnages bottériens grâce à l'idéalisation dont la figure marchombre fait l'objet. Ainsi Ellana n'est-elle qu'apparemment maîtresse de sa destinée ; la protagoniste défend avec ferveur un idéal libertaire qui se révèle être celui de l'auteur. Cherchant à atteindre une plus grande liberté d'écriture, Bottero fait partie d'une nouvelle génération d'écrivains français qui travaille à remettre en question les frontières entre les versants sérieux et ludique de la *fantasy*. Certains critiques y voient la naissance d'« une [nouvelle] littérature de *fantasy* adulte, qui laisse[rait] de côté l'épique pour l'épique et le simple fracas des armes³⁰⁷ », tandis que d'autres soulignent la formation d'un corpus permettant d'approfondir une réflexion sur le réel au lieu de chercher à le fuir³⁰⁸. Anne Besson, quant à elle, considère cette émergence comme la naissance d'une littérature qui accolerait les deux principales orientations généralement considérées comme divergentes au sein du genre³⁰⁹. En d'autres termes, les auteurs d'aujourd'hui sont nombreux à adopter une écriture combinatoire alliant la récupération et la transformation des matériaux de base de la *fantasy*, c'est-à-dire ses lieux communs et son imaginaire mythique.

³⁰⁶ Pierre Bottero, préface à la deuxième édition du *Pacte des marchombres : Ellana*, *op. cit.*, p. 13.

³⁰⁷ L. Silhol, « Tanith Lee, de la *fantasy* comme un art en soi », *loc. cit.*, p. 298.

³⁰⁸ Voir A.-F. Ruaud, « Littérature du merveilleux et jeux historiques », *loc. cit.* De même, Olivier Davenas considère que « l'imaginaire, le merveilleux, ne sont pas des tentatives d'évasion de la réalité mais, tout au contraire, une plongée au plus profond de celle-ci, une tension vers la coexistence extatique avec les corpuscules de la matière » (« Gaston Bachelard, fièvres oniriques et rationalisme militant », dans André-François Ruaud (dir.), *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Lyon, Moutons électriques, 2004, p. 144).

³⁰⁹ Voir A. Besson, *La fantasy : 50 questions*, *op. cit.*, p. 23.

Notre analyse d'*Ellana*, septième volet du cycle alavirien, a démontré que Pierre Bottero renouvelle plusieurs *topoi* de la *fantasy* d'inspiration médiévale dans le but d'accentuer la singularité de la protagoniste en comparaison avec la figure de Merwyn, avatar de Merlin qui occupe une place centrale dans l'imaginaire du cycle, et avec plusieurs autres héroïnes de la *fantasy* contemporaine³¹⁰. Bottero renonce donc à certains lieux communs ayant participé au succès de nombre de fictions *fantasy*³¹¹, tels que le héros entouré d'une communauté d'alliés, le combat du Bien contre le Mal et l'exploration physique de contrées et de mondes inconnus. Orienté vers l'atteinte d'une autonomie physique et intellectuelle, le parcours d'*Ellana* reflète la pensée de son créateur qui considère l'écriture littéraire – ainsi que toute forme d'art – comme un processus de décroisement. En ce sens, *Ellana* est bien un récit pivot dans la mesure où son personnage principal constitue le socle à partir duquel Bottero se détourne provisoirement de plusieurs *topoi* désormais « usés » de la *fantasy* post-Tolkien afin d'explorer des potentialités nouvelles en regard de sa propre pratique d'écriture.

« [A]rrivée dans la *Quête* [...] à un moment clef, elle qui se moque des serrures, [...] un moment charnière, elle qui se rit des portes, au sein d'un groupe constitué, elle pourtant pétrie d'indépendance³¹² », *Ellana* perd en partie son aura de mystère dès le premier volet de la trilogie des *Marchombres* où elle devient le double féminin de l'auteur. Dans la dernière annexe du récit à l'étude, celui-ci obtient savoir et inspiration grâce à l'intervention de la

³¹⁰ La singularité du personnage d'*Ellana* est clamée tant au sein du récit éponyme que de ses paratextes auctorial et éditorial. Les exemples les plus manifestes de ce que nous nommerions un parti-pris en faveur du personnage d'*Ellana* se trouvent dans les deux entrevues accordées à Pierre Bottero intitulées « Une interview avec Pierre Bottero », 2007, [En ligne], <http://www.elbakin.net/fantasy/news/Une-interview-avec-Pierre-Bottero> (page consultée le 26 novembre 2014) et « Le fantastique de Pierre Bottero. Donner vie à des créatures, l'imaginaire d'un auteur », 2012, [En ligne], <http://www.livre-attitude.fr/blog/le-fantastique-de-pierre-bottero/> (page consultée le 26 novembre 2014), dans le document *Carte blanche à Pierre Bottero*, *op. cit.*, p. 1-2, ainsi que dans la préface à la deuxième édition du *Pacte des marchombres : Ellana*, *loc. cit.*, p. 11-13.

³¹¹ Dont *La Quête* et *Les Mondes d'Ewilan*.

³¹² P. Bottero, préface à la deuxième édition du *Pacte des marchombres : Ellana*, *loc. cit.*, p. 11.

légendaire marchombre Ellundril Chariakin, à la fois mère symbolique des poètes marchombres et muse de l'écrivain. À travers Ellundril, Ellana accède au statut d'être mythique au sein du cycle alavirien. Jilano se donne effectivement pour objectif d'« écrire [le] nom [d'Ellana] à côté de celui d'Ellundril Chariakin dans le grand livre des légendes » (EE, 370). Mi-humaine, mi-divine, la figure d'Ellana devient un outil auctorial dont la fonction est de faire voir le potentiel littéraire de la *fantasy*, et particulièrement de son corpus pour la jeunesse dont la critique déplore souvent l'univocité du sens.

Les efforts déployés par Bottero pour octroyer à Ellana la consistance d'un mythe littéraire témoignent de l'interaction que permet la figure de la marchombre entre la tradition tolkiénienne, la légende arthurienne et l'imaginaire mythique de l'Amazone et de Mélusine. Dans sa dernière trilogie, Bottero met en scène une héroïne étrangère à l'Art du Dessin, mais tout à fait familière avec son environnement – tant intérieur qu'extérieur – de telle sorte qu'elle en paraît humanisée. Ellana maîtrise la poésie marchombre, une forme d'écriture versifiée inspirée du haïku, qui vise à capter une image de l'instant présent afin de créer un effet de ralentissement, voire d'arrêt temporel. Ponctué de ces courtes phrases où la poète marchombre s'émerveille devant les choses, les événements et les faits simples de l'existence, le récit élabore un art alternatif à la magie rencontrée dans les genres du merveilleux et de la *fantasy*. Au terme de son apprentissage, la protagoniste n'obtient, bien entendu, aucun doctorat dans le domaine des sciences sociales, mais gravit une « montagne [...] toute de roche et de glace [dont le] sommet blanc [est troublé par] des rafales de vent » (EE, 375). En plaçant cette dernière épreuve sur le parcours d'Ellana, Bottero fait de l'apprentissage marchombre une métaphore de l'expérience du héros du roman de formation confronté à la rudesse du monde

extérieur³¹³. Suivre la voie marchombre ne se limite donc pas à l'exécution d'une variété de prouesses physiques, comme nous l'avons vu dans les chapitres d'analyse en nous intéressant aux enjeux de la pensée poétique et de la poésie marchombre dans *Ellana*.

Or, l'« humanité » d'Ellana achoppe dès que le potentiel destructeur du sentiment amoureux convainc le personnage de s'engager sur une voie particulière d'émancipation. Mélange de grâce et de cruauté, Ellana est à la fois capable d'amour maternel et d'homicide, de loyauté et de sauvagerie, de poésie et d'ironie. La figure d'Ellana allie ainsi une belle quantité de valeurs et d'images contraires, si bien que, à travers l'enveloppe de « chair » du personnage, le lecteur peine à déceler sa véritable nature. À la fois angélique et démonique, Ellana agence l'aspect « lumineux » et « obscur » de la nature humaine en mettant ses capacités extraordinaires au service de la défense de ses intérêts propres. Au fil de la lecture, l'idéal de liberté qu'elle défend révèle une ambition autarcique. Personnage satellite, Ellana évolue parallèlement à la société alavirienne sans donner l'impression de s'y intégrer vraiment, son intériorité étant le seul « monde » qu'elle s'autorise à habiter de façon pleinement assumée. Microcosme au sein d'une société à la cohésion fragile et au pouvoir déclinant, la protagoniste règne sur son intériorité à la façon d'une déesse toute-puissante. De ce fait, Ellana se désintéresse du parcours des autres personnages tant que ceux-ci ne croisent pas le sien, mais réagit de façon « imprévisible » dans le cadre de sa relation avec les hommes, qu'ils soient adversaires ou amis de cœur. À l'image d'un oiseau ou d'un serpent dont les mouvements sont souvent furtifs, Ellana plonge vers le sol alors qu'on la croit sur le point de s'envoler (*EE*, 304-305), ou encore, accepte l'amour d'un compagnon et intègre le rôle

³¹³ En effet, Florence Bancaud-Maënen rapporte que « [l]a civilisation des Lumières est [...] fondée sur un empirisme de fait, qui affirme que l'expérience constitue le fondement de toute connaissance et que c'est précisément à partir de sensations réellement éprouvées que le sujet peut former son jugement et exercer sa faculté de raisonner » (*Le roman de formation au XVIII^e siècle en Europe, op. cit.*, p. 23).

maternel tout en refusant celui de femme au foyer. Sur les traces des auteurs Philip Pullman et Loïs Lowry qui présentent des protagonistes féminins refusant le statut de mère, Bottero répond à sa façon à la question posée, au tournant des XX^e et XXI^e siècles, par plusieurs auteurs de fictions *fantasy* pour la jeunesse : « [q]u'est-ce qu'une femme aujourd'hui³¹⁴ ? »

Devant les difficultés environnementales et politiques auxquelles le monde actuel fait face, et devant le recul du pouvoir patriarcal dans les sociétés occidentales, ces auteurs sont manifestement tentés de confier la mission du sauvetage de la planète à des protagonistes féminins³¹⁵. Or, au lieu de participer activement à la sauvegarde de l'Empire, Ellana, une fois sa formation marchombre achevée, atteint une autonomie élevée au rang de signification première de l'existence humaine.

De fait, la quête de liberté d'Ellana ne consiste pas simplement en une métaphore de son passage à l'âge adulte ; notre analyse a permis de dégager les procédés grâce auxquels Bottero fait de cet idéal libertaire la marque de la complexité du personnage et le moteur du processus d'écriture du récit éponyme. En réécrivant certains myèmes propres aux mythes de l'Amazone et de Mélusine pour étoffer son personnage principal, le roman de Bottero met en lumière l'essence de la figure d'Ellana qui consiste en une féminité appelée à s'émanciper pleinement en dehors de la vie conjugale. Une fois l'âge de la maturité atteint, Ellana se détourne continuellement des hommes auxquels elle s'attache afin d'éviter que le sentiment amoureux ne s'enracine en elle et ne la conduise à intégrer un rôle matrimonial pour lequel elle n'a aucun intérêt. Si les récits de science-fiction et de *fantasy* contemporains « n'abordent [...] qu'indirectement le problème du statut de la fille dans notre société, plus soucieux

³¹⁴ I. Smadja, *Le temps des filles*, op. cit., p. 13.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 136.

d'avertir des risques futurs de destruction de la planète, liés à la pollution ou aux manipulations génétiques, que de se référer à un présent immédiat³¹⁶ », *Ellana* présente une héroïne dont les préoccupations individualistes diffèrent considérablement de celles des autres protagonistes du corpus actuel, dévoués à leur entreprise humanitaire. Ellana traverse l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte en ayant compris, dès le début de son existence, que les conflits menaçant l'équilibre de l'Empire ne concernent que l'élite de la société alavirienne composée d'érudits, de politiciens et de dessinateurs chevronnés³¹⁷. La quête de transcendance d'Ellana fait donc signe vers une forme de déresponsabilisation sociale permettant à l'individu de s'épanouir à l'abri de la peur et de la souffrance dont le monde serait aujourd'hui envahi. Cet idéal, loin de refléter le sentiment d'urgence que véhiculent plusieurs récits contemporains, nous semble apporter un certain répit à des lecteurs qui ne se laissent plus émouvoir par des héros pressés de sacrifier leur jeunesse au nom d'une société à court de ressources³¹⁸.

La *fantasy* démontre effectivement sa portée esthétique et sa qualité littéraire à travers le récit *Ellana* dont l'imaginaire naturel fait écho à celui que présente le roman *La Horde du contrevent* d'Alain Damasio³¹⁹. Pour la guilde marchombre comme pour les membres de la trente-quatrième Horde, le vent est symbole de la liberté et de l'ascension ; en plus de constituer une invitation au voyage, il apporte un savoir inédit aux rares individus capables de le décoder. Sous la forme de murmures, de rumeurs ou de signes annonciateurs de tempêtes ou d'accalmies, les courants aériens véhiculent un savoir ontologique ; l'homme qui cherche

³¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

³¹⁷ À la différence de plusieurs personnages bottériens dont le patronyme est précédé d'un préfixe symbolisant leur noblesse, Ellana Caldin est issue d'un modeste milieu social tel que l'indique l'absence de particule dans son nom.

³¹⁸ Voir I. Smadja, *Le temps des filles*, *op. cit.*, p. 134-135.

³¹⁹ Voir A. Damasio, *La Horde du contrevent*, *op. cit.*

l'origine du vent entreprend de comprendre sa propre nature. Bachelard affirme d'ailleurs que « l'air imaginaire[, en plus d'emplir l'espace séparant le monde terrestre de celui des astres,] est l'hormone qui nous fait *grandir* psychiquement³²⁰ ». Or, leur quête d'élévation, au lieu de s'effectuer en ligne droite, semble ramener Ellana et Sov Strochnis près de leur point de départ³²¹. La marchombre renoue ultimement avec la figure de l'aventurière qu'elle incarne en début de récit. En effet, Ipiu n'hésite pas à entrer dans l'arbre-passeur afin de regagner magiquement sa ville natale : « [e]n entrant dans le bouleau, elle avait eu la vision [...] de milliers de routes filant vers des arbres dont elle savait juste qu'ils se trouvaient loin, très loin, de la Forêt Maison » (*E*, 79). À l'instar du héros des romans de formation et d'aventures, la jeune Ellana préfère l'inconnu à la sécurité du foyer, une préséance que l'âge adulte vient entériner. Sov, quant à lui, échoue à atteindre le mythique Extrême-Amont où ses compagnons et lui espèrent, depuis l'enfance, trouver l'origine du vent. Seul survivant de la Horde, le scribe voit alors ses certitudes s'effondrer et n'échappe au suicide que grâce à « l'amour enfantin qui [le] nouait à [ses anciens amis]³²² ». Son voyage le ramène d'ailleurs en Extrême-Aval, c'est-à-dire le lieu qui marque le début de son parcours trente ans plus tôt. Le roman prend fin à la page zéro comme si, une fois assimilée « cette nouvelle cruelle d'un monde fini et sans le moindre miracle à sa source³²³ », Sov renaissait des cendres de ses amis disparus à la façon d'un phénix. Le récit *Ellana* fait également allusion à cet oiseau mythique quand, après avoir construit et allumé le bûcher où repose son ami Hurj, la marchombre « [s'endort] d'un sommeil de plomb. Écrasant et sans rêve » (*EE*, 184). À son réveil, « elle se tenait de nouveau

³²⁰ G. Bachelard, *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 19. C'est l'auteur qui souligne.

³²¹ Protagoniste du roman d'Alain Damasio, Sov Strochnis occupe la fonction de scribe au sein de la trente-quatrième Horde du contrevent.

³²² A. Damasio, *La Horde du contrevent*, *op. cit.*, p. 6.

³²³ *Ibid.*, p. 7.

droite. Sur ses pieds et dans sa tête » (*EE*, 184). La crémation paraissant consumer la souffrance liée au souvenir de la mort de son ami, Ellana s'assoupit pour se réveiller libérée du deuil qui l'accablait. La protagoniste, dont l'identité est plusieurs fois altérée par son passage du sommeil à l'éveil dans le récit éponyme, semble chaque fois renaître. Ellana porte en outre un ruban rouge dans ses cheveux. Cette couleur teinte les plumes du phénix au moment de se consumer dans les flammes qu'il a lui-même générées. Incarnation de l'âme et symbole de la résurrection, le phénix fait écho aux personnages d'Ellana et de Sov dont l'existence trouve signification dans leur prise de conscience de la valeur des liens filiaux surpassant celle de tout idéal libertaire.

Les récits *Ellana* et *La Horde du contrevent* constituent ainsi un terrain propice à l'investigation de chercheurs qui, comme nous, considèrent que l'imaginaire *fantasy* est encore loin d'être circonscrit. Tout texte construisant son propre lecteur³²⁴, le roman de Bottero s'adresse à deux publics différents : l'un se contentant de lire l'intrigue, l'autre s'intéressant au double-fond du récit. Ce second lectorat a la capacité de déceler et comprendre la signification des effets littéraires qu'il s'attache à produire. Ayant recours à des procédés tels que l'hypertextualité implicite et explicite, la versification et la mise en abyme, *Ellana* témoigne de ce que l'on pourrait appeler une « littérisation » du genre *fantasy* pour la jeunesse. Mentionnons à ce titre le rôle fédérateur du processus de mythification de la figure d'Ellana au sein du *Pacte des marchombres*. Olivier Davenas et André-François Ruaud ont choisi d'intégrer le rapport des œuvres *fantasy* aux mythes et à la mythologie dans leur définition du genre. À la délimitation générique de Manlove est donc venu s'ajouter, près de trente ans plus tard, le critère d'« une littérature qui se trouve dotée d'une dimension

³²⁴ Voir V. Jouve, *Poétique du roman*, *op. cit.*, p. 145.

mythique³²⁵ », cette dernière se fondant sur une acception très large du mythe. Reconsidéré sous l'angle de la sacralité au milieu du XX^e siècle, le récit mythique a recouvré son potentiel de vérité pour les mythologues contemporains. Tolkien a cristallisé ce retour dans le domaine de la *fantasy* littéraire et, malgré une quasi-dissolution de la portée véridique du mythe au fil des reprises et des variations auxquelles a donné lieu *Le Seigneur des anneaux*, la *fantasy* pour la jeunesse semble déterminée, à son tour, à redynamiser la signification du mythe pour l'existence humaine.

³²⁵ O. Davenas et A.-F. Ruaud, « Vers une toponymie du merveilleux », *loc. cit.*, p. 13.

Bibliographie

A. CORPUS PRINCIPAL

BOTTERO, Pierre, *Le Pacte des marchombres : Ellana*, Paris, Rageot, 2006, 425 p.

B. CORPUS SECONDAIRE

BOTTERO, Pierre, *La Quête d'Ewilan : D'un monde à l'autre*, Paris, Rageot, 2003, 283 p.

_____, _____ : *Les Frontières de glace*, Paris, Rageot, 2003, 284 p.

_____, _____ : *L'Île du destin*, Paris, Rageot, 2003, 355 p.

_____, *Les Mondes d'Ewilan : La Forêt des captifs*, Paris, Rageot, 2005, 353 p.

_____, _____ : *L'Œil d'Otolep*, Paris, Rageot, 2005, 333 p.

_____, _____ : *Les Tentacules du mal*, Paris, Rageot, 2005, 427 p.

_____, *Le Pacte des marchombres : Ellana l'envol*, Paris, Rageot, 2008, 448 p.

_____, _____ : *Ellana la prophétie*, Paris, Rageot, 2008, 619 p.

C. ŒUVRES CITÉES

BOTTERO, Pierre, *L'Autre*, Paris, Rageot, 2006-2007, 1094 p.

_____, *Carte blanche à Pierre Bottero, édition spéciale du Pacte des marchombres : Ellana l'envol*, Paris, Rageot, 2008, 36 p.

_____, préface à la deuxième édition du *Pacte des marchombres : Ellana*, Paris, Rageot, 2010 [2006], p. 11-13.

COLIN, Fabrice, *Winterheim*, Paris, J'ai lu, 2012 [2011], 734 p.

DAMASIO, Alain, *La Horde du contrevent*, Paris, Gallimard, 2012 [2004], 700 p.

DUFOUR, Catherine, *Quand les dieux buvaient*, Paris, Nestiveqnen, 2001-2007, 981 p.

ESSLING, Muriel H., *Le Temps de l'accomplissement*, Paris, 5^{ème} saison, 2005, 305 p.

- GRIMBERT, Pierre, *Le Secret de Ji*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2012 [1997], 766 p.
- L'HOMME, Erik, *Le Livre des étoiles*, Paris, Gallimard, 2001-2003, 783 p.
- LUCAS, George, *Star Wars* [film cinématographique], Beverly Hills, 20th Century Fox Home Entertainment, 1977-1983 ; 1999-2005, 387 min.
- PEVEL, Pierre, *Ambremer*, Paris, Pré aux clercs, 2003-2004, 727 p.
- PULLMAN, Philip, *À la croisée des mondes*, Paris, Gallimard, traduit de l'anglais par Jean Esch, 1998-2001 [1995-2000], 1024 p.
- REDFORD, Robert, *The Horse Whisperer* [film cinématographique], Montana, Wildwood Enterprises, 1998, 170 min.
- ROBILLARD, Anne, *Les Chevaliers d'Émeraude*, Boucherville, Mortagne, 2003-2008, 5841 p.
- ROWLING, Joanne Kathleen, *Harry Potter*, Paris, Gallimard, traduit de l'anglais par Jean-François Ménard, 1999-2007 [1997-2007], 4210 p.
- SILHOL, Léa, *La Sève et le givre*, Paris, Oxymore, 2006 [2002], 332 p.
- SUTTER, Avril, *L'Aigle et le dragon*, Paris, Nestiveqnen, 2002, 463 p.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Paris, Hachette, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, 2012 [1937], 503 p.
- _____, *Le Seigneur des anneaux*, Paris, Christian Bourgois, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, 1972-1973 [1954-1955], 1512 p.
- _____, « On Fairy-Stories », dans Christopher Tolkien (dir.), *The Monsters and the Critics*, Londres, Allen & Unwin, 1983 [1947], p. 109-161.
- VONARBURG, Élisabeth, *Reine de mémoire*, Québec, Alire, 2005-2007, 2819 p.

D. CORPUS CRITIQUE

1. Études et documents audio-visuels sur l'œuvre de Pierre Bottero

1.1 Thèse de doctorat

- CANTRELL, Sarah K., *When Worlds Collide : Heterotopias in Fantasy Fiction for Young Adult Readers in France and Britain*, thèse de doctorat, Chapel Hill, Northern Carolina University, 2010, 233 p.

1.2 Chapitre de livre

CLERMONT, Philippe, « Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l’école des sorciers” ou les avatars d’Harry », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd’hui. Actes du Colloque du Crélid 16-17 mars 2006*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 185-198.

1.3 Entrevues

AURYN, « Une interview avec Pierre Bottero », 2007, [En ligne], <http://www.elbakin.net/fantasy/news/Une-interview-avec-Pierre-Bottero> (page consultée le 26 novembre 2014).

BOTTERO, Pierre, « Le fantastique de Pierre Bottero. Donner vie à des créatures, l’imaginaire d’un auteur », 2012, [En ligne], <http://www.livre-attitude.fr/blog/le-fantastique-de-pierre-bottero/> (page consultée le 26 novembre 2014).

1.4 Article de périodique

BAUDOU, Jacques, « Du côté de Gwendalavir : Pierre Bottero illustre la qualité de l’école française de “fantasy” pour la jeunesse », *Le Monde*, 2003, p. 9.

2. Sur le genre littéraire de la *fantasy*

BAUDOU, Jacques, *La fantasy*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 127 p.

_____, *L’encyclopédie de la fantasy*, Paris, Fetjaine, 2009, 175 p.

BESSON, Anne, *La fantasy : 50 questions*, Paris, Klincksieck, 2007, 205 p.

BOYER, Robert H. et Kenneth J. ZAHORSKI, « The Secondary Worlds of High Fantasy », dans Robert C. Schlobin (dir.), *The Aesthetics of Fantasy, Literature and Art*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1982, p. 56-81.

DAVENAS, Olivier, « Gaston Bachelard, fièvres oniriques et rationalisme militant », dans André-François Ruaud (dir.), *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Lyon, Moutons électriques, 2004, p. 137-144.

_____ et André-François RUAUD, « Vers une toponymie du merveilleux », dans André-François Ruaud (dir.), *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Lyon, Moutons électriques, 2004, p. 11-17.

FERRÉ, Vincent, « La réception de J. R. R. Tolkien en France, 1973-2003 : quelques repères », dans Vincent Ferré (dir.), *Tolkien, trente ans après, 1973-2003*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 17-35.

FÉVRIER-VINCENT, Marie, *Monde de la magie, magie du monde : aspect, rôle et symbolisme de la magie dans quelques œuvres d'heroic fantasy : Tolkien, The Lord of the Rings, M. Z. Bradley, The Mists of Avalon et Lady of Avalon, D. Eddings, The Belgariad et The Malloreon, P. Grimbert, Le secret de Ji, et R. Barjavel, L'Enchanteur*, thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2002, 505 p.

GOIMARD, Jacques, *Univers sans limites : critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, 2003, 765 p.

MANLOVE, Colin Nicholas, *Modern Fantasy : Five Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, 308 p.

RUAUD, André-François, « Les enfants d'Orphée et de Mélusine », dans André-François Ruaud (dir.), *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Lyon, Moutons électriques, 2004, p. 392-407.

_____, « Littérature du merveilleux et jeux historiques », *Cycnos*, vol. 22, n° 1, 2006, [En ligne], <http://revel.unice.fr/cycnos/?id=478> (page consultée le 26 novembre 2014).

SILHOL, Léa, « Fées et *fantasy*, un mariage heureux ? », dans Léa Silhol et Estelle Valls de Gomis (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Autrement, 2005, p. 30-43.

_____, « Tanith Lee, de la *fantasy* comme un art en soi », dans André-François Ruaud (dir.), *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Lyon, Moutons électriques, 2004, p. 295-298.

_____ et Estelle VALLS DE GOMIS (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Autrement, 2005, 166 p.

SILVERBERG, Robert, « Introduction », dans Robert Silverberg (dir.), *Légendes : onze récits inédits par les maîtres de la fantasy moderne*, traduit de l'américain par Bernard Sigaud, Paris, 84, 1999, p. 11-15.

VONARBURG, Élisabeth, « La *fantasy* ou le retour aux sources », *Europe*, vol. 66, n° 707, 1988, p. 105-113.

3. Sur la réécriture de figures et de mythes antiques et médiévaux

BERTRAND, Alain, « Amazones modernes », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002, p. 99-106.

_____, *L'archémythe des Amazones*, thèse de doctorat, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, 458 p.

HARF-LANCNER, Laurence, *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984, 474 p.

JOURNOLLEAU, Elisabeth, *Le voyage dans l'imaginaire : à travers les œuvres de Selma Lagerlöf : Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède, Franz Hellens : Mélusine, Michael Ende : L'Histoire sans fin*, thèse de doctorat, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 529 p.

KOBERICH, Nicolas, *Merlin, l'enchanteur romantique*, Paris, Harmattan, 2008, 472 p.

PASTRE, Geneviève, *Les Amazones : du mythe à l'histoire*, Paris, Geneviève Pastre, 1996, 286 p.

TOURRE-MALEN, Catherine, « Des Amazones aux amazones : équitation et statut féminin », *Techniques & Culture*, n^{os} 43-44, 2004, [En ligne], <http://tc.revues.org/1181> (page consultée le 26 novembre 2014).

WALTER, Philippe, *La fée Mélusine : le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago, 2008, 254 p.

_____, « Mélusine », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002, p. 1311-1319.

_____, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000, 198 p.

WHITE-LE GOFF, Myriam, « Les petits peuvent-ils encore croire aux fées ? De quelques réécritures de la légende mélusinienne pour la jeunesse », dans Caroline Cazavane et Yvon Houssais (dir.), *Grands textes du Moyen Âge à l'usage des petits*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010, p. 249-266.

ZUSSA, Gaëlle, *Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine*, Genève, Slatkine, 2010, 488 p.

4. Sur la récupération du Moyen Âge dans la littérature *fantasy* et la littérature pour enfants

BESSION, Anne, « Bestiaire de *fantasy*, bestiaire de fantaisie ? », dans Anne Besson *et al.* (dir.), *Le merveilleux et son bestiaire*, Paris, Harmattan, 2008, p. 151-163.

_____, « La Terre du Milieu et les royaumes voisins : de l'influence de Tolkien sur les cycles de *fantasy* contemporains », dans Vincent Ferré (dir.), *Tolkien, trente ans après, 1973-2003*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 357-379.

_____, « Le mythe culturel en fiction : deux relectures de la préhistoire arthurienne par les cycles de *fantasy* contemporains », dans Isabelle Durand-Le Guern (dir.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 175-184.

_____ et Myriam WHITE-LE GOFF, « Introduction », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy : le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du Colloque du Crélid 16-17 mars 2006*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 9-14.

BOULAIRE, Cécile, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants 1945-1999*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, 344 p.

PLET-NICOLAS, Florence, « Quêtes encartées : de la toponymie fantaisiste médiévale à la cartofantasy en BD », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du Colloque du Crélid 16-17 mars 2006*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 209-225.

ROCHEBOUET, Anne et Anne SALAMON, « Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 16, 2008, p. 319-346.

WYNNE JONES, Diana, *The Tough Guide to Fantasyland*, Londres, Gollancz, 2004 [1996], 243 p.

5. Sur la représentation du personnage féminin dans la littérature *fantasy* contemporaine et la littérature pour la jeunesse

FRIEDMAN, Leslee Ann, *Victory in (Con)text : The Intersection of Women, Community, and Literacy in Young Adult Fantasy*, mémoire de maîtrise, Lawrence, University of Kansas, 2006, 125 p.

RAY, Stella M., *Constructions of Gender and Sexualities in J. R. R. Tolkien's The Silmarillion and The Lord of the Rings*, mémoire de maîtrise, Commerce, Texas, A&M University, 2010, 122 p.

SMADJA, Isabelle, *Le temps des filles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 139 p.

VONARBURG, Élisabeth, « La science-fiction et les héroïnes de la modernité », *Philosophiques*, vol. 21, n° 2, 1994, p. 453-457.

6. Sur les valeurs véhiculées par la littérature *fantasy* pour la jeunesse

BOUSQUET, Charlotte, « Monstres et métamorphoses : la quête de soi dans la *fantasy* française contemporaine », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du Colloque du Crélid 16-17 mars 2006*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 199-207.

MARTIN, Marie-Claire et Serge MARTIN, *Quelle littérature pour la jeunesse ?*, Paris, Klincksieck, 2009, 197 p.

MURRAY WALKER, Jeanne, « High Fantasy, Rites of Passage, and Cultural Value », dans Glen Edward Sadler (dir.), *Teaching Children's Literature : Issues, Pedagogy, Resources*, New York, Modern Language Association of America, 1992, p. 109-120.

PRINCE, Nathalie (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 247 p.

7. Sur les genres littéraires et technologiques dont hérite la *fantasy*

BANCAUD-MAËNEN, Florence, *Le roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Nathan, 1998, 127 p.

BOYER, Alain-Michel, « Préface », dans Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Cécile Defaut, 2004, p. 11-27.

COMBES, Annie, « Le roman arthurien : un paradigme de l'aventure », dans Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Cécile Defaut, 2004, p. 32-43.

LETOURNEUX, Matthieu, « La question du genre dans les jeux vidéo », dans Sébastien Genvo (dir.), *Le Game Design de jeux vidéo : approches de l'expression vidéoludique*, Paris, Harmattan, 2005, p. 39-55.

_____, « Le roman d'aventures relu par le *romance* », dans Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Cécile Defaut, 2004, p. 229-245.

RIVIÈRE, Jacques, *Le roman d'aventures*, Paris, Syrtes, 2000 [1913], 120 p.

8. Approches théoriques

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 814 p.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943, 306 p.

_____, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, 221 p.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Seuil, 2002, 1074 p.

BOYER, Alain-Michel, *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, 123 p.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 294 p.

- CHELEBOURG, Christian, *Le surnaturel, poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, 267 p.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, 200 p.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, 2003 [1997], 376 p.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 250 p.
- FRYE, Northrop, *L'écriture profane : essai sur la structure du romanesque*, traduit de l'anglais par Cornelius Crowley, Paris, Circé, 1998 [1976], 200 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, 222 p.
- LABBÉ, Denis, « De l'intertextualité dans la *fantasy* française », *Iris*, n° 24, 2003, p. 303-311.
- MÉDIONI, Franck, *Le goût des haïku*, Paris, Mercure de France, 2012, 117 p.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, 601 p.
- _____, *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Montréal, Nota bene, 1999, 399 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 187 p.

Annexe

Illustration de la page couverture d'*Ellana* de Pierre Bottero, réalisée par Jean-Louis Thouard

