



République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Mohamed Khider de Biskra
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et de Littérature Françaises

Polycopié de cours :

GENRES PARALITÉRAIRES

Cours de Master 2 Littératures et civilisations d'expressions française

Proposé par : Dr. DJEROU Dounia
Université Mohamed Khider de Biskra

Année universitaire : 2022-2023

Avant-propos

Ce document est un support du cours « Genres paralittéraires », destiné aux étudiants de Master 2 « Littératures et civilisations d'expressions française », troisième semestre, du Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université Mohamed Khider de Biskra.

Ce cours est disponible sur la plateforme Moodle, ainsi qu'un groupe Facebook est créé afin d'être à l'écoute des étudiants. Si les étudiants rencontrent des difficultés, ils peuvent contacter l'enseignante sur : dounia.djerou@univ-biskra.dz

L'enseignement de ce cours se fait en 22 heures 30 minutes, et s'étale sur quinze semaines, au rythme d'une séance d'une heure et demi par semaine. Son évaluation se concrétise par un examen final, il ne contient donc pas d'évaluation continue (un module à 100% examen qui appartient à l'unité transversale). Quant à l'assiduité, la présence n'est pas obligatoire, puisqu'il s'agit d'un cours, mais il est important de savoir que des questions de l'examen aborderont des explications faites oralement en classe.

Objectif visé

L'étudiant a, et cela depuis longtemps, profité d'un enseignement basé sur les textes littéraires classiques, du moyen jusqu'à l'université. A travers l'étude de l'histoire littéraire, les mouvements et les courants littéraires, l'étudiant n'a cessé durant son cycle d'apprentissage, de se familiariser avec les plus grands écrivains de l'époque contemporaine. Cependant, nous avons sans cesse remarqué un certain désintérêt de la part de l'apprenant, et une remarquable indifférence qui s'installe en classe vis-à-vis de la littérature classique, car il la considère comme assez compliquée et difficile à cerner.

Vu le caractère populaire, abordable et distrayant de la paralittérature, l'étudiant aura la possibilité de sortir du carcan du littéraire et du théorique, afin de déguster

une nouvelle catégorie de productions fictives. Sachant bien que la paralittérature emploie un langage qui ne demande pas un effort de contention assez élevé, ses genres représentent une source inépuisable à l'adaptation cinématographique, alors elle pourrait être un début qui fait investir l'étudiant vers le genre romanesque d'une manière générale. Que ce soit roman policier ou science-fiction, l'étudiant arrive à lire et à aimer ce qu'il tient entre les mains.

Yves Reuter déclare à propos d'un tel enseignement : « *les textes paralittéraires apparaissent clairement comme un "marche-pied" vers la littérature, le moment préalable de la dénonciation du "facile", des "procédés", avant la révélation des merveilles littéraires.* »¹ De la sorte, ce module devient une incitation vers une forme différente de la littérature qui peut être également un sujet intéressant pour le mémoire de fin d'étude de l'étudiant en Master littérature et civilisation (nous remarquons récemment, un certain penchant de la part des étudiants vers les romans policiers, fantastiques et science-fiction pour élaborer leurs mémoires de fin d'étude).

Ce qui est essentielle pour ce module, est de pouvoir travailler avec les étudiants les différents exemples de textes connus pour leur inscription paralittéraire, et surtout de mettre l'accent sur les grands écrivains qui ont contribué à cette catégorie de productions littéraires. Ainsi les objectifs sont agencés de la sorte :

- Découvrir une nouvelle forme de productions fictives appelée « Paralittérature »
- Connaître les productions majeures de cette catégorie dans laquelle des écrivains connus y ont contribué.
- Maîtrise de la structure qui organise le genre romanesque et les différentes formes liées aux particularités de chaque genre paralittéraire.
- Elargir le champ de recherche pour les étudiants en ce qui concerne les corpus d'étude pour la réalisation des mémoires de fin d'étude.

¹ Yves, REUTER, *Les paralittératures : problèmes théoriques et pédagogiques*, Pratiques. Linguistique, littérature, didactique, 1986, p, 04.

TABLE DES MATIERES

1. Introduction.....	05
2. Une polysémie ?	06
2.1. Paralittérature.....	07
2.2. Infralittérature.....	08
3. Littérature et Paralittérature	09
3.1. littéarité (la poétique)	09
3.2. Les limites du champ	11
3.3. Production et consommation.....	13
4. Pour une typologie des genres paralittéraires	15
4.1. Les Genres spéculatifs	15
4.1.1. Roman policier	16
4.1.2. Roman fantastique	22
4.1.3. Science-fiction	26
4.1.4. Utopie et dystopie	29
4.2. Les Genres d’aventure	31
4.2.1. Roman d’espionnage	31
4.2.2. Roman d’aventure	35
4.3. Les Genres à tendance psychologiques	38
4.3.1. Roman sentimental	38
4.4. Les Genres iconiques	41
4.4.1. Du roman graphique à la Bande dessinée ...	41
4.5. Les Genres documentés	46
4.5.1. Roman historique	46
5. Conclusion	50
6. Bibliographie	51

1. INTRODUCTION

Un texte littéraire est une œuvre artistique, originale et subjective qui met en œuvre des ressources rhétoriques. Il possède avant tout, une fonction poétique et n'a pas de finalité pratique. Ce type de texte n'a pas d'audience définie et est connotatif, ambigu et polysémique, de sorte que son interprétation a tendance à être ouverte, et elle est dépourvue de tout projet fonctionnel.

Un texte non littéraire est un texte qui possède une fonction référentielle, détient un objectif précis et s'adresse à une catégorie particulière du public et est essentiellement objectif. Ce type de texte évite le langage connoté et l'utilisation de ressources rhétoriques, et joue le rôle d'élément qui relie le public à une réalité extérieure au texte lui-même. Ce genre de texte utilise un langage dénotatif, afin d'informer sur une réalité, vérité générale, de persuader ou d'orienter la conduite d'un public spécifique.

Le texte paralittéraire devient actuellement un sujet de controverse, car il contient des caractéristiques appartenant aux deux catégories (littéraire et non littéraire). De plus, à travers l'histoire littéraire, nous découvrons de grands écrivains de renommée qui se sont investis dans ce domaine, tels : Allan Poe, Balzac, Verne, Maupassant, Kafka...etc.

Tout texte n'est pas forcément un texte littéraire, il peut s'agir d'un texte philosophique, journalistique, politique ou un poème très mauvais ! De cela, il faut signaler que la littérature représente une part chétive de ce qui s'imprime. Le terme « paralittérature » désigne en premier lieu les productions romanesques écrites qui se situent en marge de l'institut littéraire.

D'après le dictionnaire du littéraire, ce terme sert aujourd'hui à désigner des productions imprimées destinées à la consommation de loisir est qui sont dépréciées par l'institution littéraire (par exemple, les ouvrages appartenant à cette classe sont refusés comme corpus d'études pour les mémoires de master et les thèses de doctorat).

A travers ce document, nous proposerons une esquisse du genre paralittéraire à travers l'histoire littéraire, et surtout dresser une typologie exhaustive des différents genres et productions qui ont marqué l'avant-garde contemporaine.

2. UNE POLYSEMIE ?

«Littérature de masse», «roman-feuilleton», «littérature populaire», «roman de quat 'sous» (pour les Anglais «pence dreadful» ; et les Américains, «dime novel»), ou encore «infralittérature»... etc. nous pouvons également, nommer cette catégorie comme « littérature industrielle » ou « littérature de grande consommation » et parfois même «contre-littérature ». Il s'agit en fait, d'un champ de production assez vaste et divergent qui arrive à submerger l'industrie du livre. Il est un domaine qui, aujourd'hui, reste encore très peu étudié, très mal précisé et toujours submergé par le flou.

Tous les termes que nous venons de citer, dont les aires d'application se chevauchent, ont pour référent une masse hétéroclite d'objets «culturels» qui semblent n'avoir d'autre chose en commun que leur absence prétendue de valeur esthétique. Les modes de caractérisation trahissent l'embarras : «roman-fleuve» («soap opéra»), «roman-feuilleton» se réfèrent à la dimension et au procédé de publication de l'œuvre, encore qu'on ait nommé «feuilletons» des récits qui n'avaient jamais paru sous cette forme.²

Angenot arrive à dresser une liste de termes qui désignent les genres de paralittérature, comme : «Roman pour bibliothèques de gare», «romans pour concierges», «romans pour midinettes» ... etc. ces désignations ne font que prouver d'avantage le caractère de distribution extrême, de divulgation abondante et celui de la consommation. La majorité de ces dénominations évoquent, à priori, un jugement de valeur assez négatif.

Il affirme également que l'expression «roman populaire» semble être la plus utilisée. Cependant, elle demeure assez ambiguë et fort inexplicquée, car le mot «populaire» semble inapproprié pour cette catégorie de production. Par exemple, le

² Angenot, M. (1974). Qu'est-ce que la paralittérature ? Études littéraires, 7(1), 9-22. <https://doi.org/10.7202/500305ar>

«Théâtre populaire» n'a pas la même signification que celle du «roman populaire». En fait, la «littérature populaire», constitue pour les ethnologues et anthropologues la littérature orale et traditionnelle d'une ethnie ou d'un groupe social situé dans un temps donné.

Le terme de « littérature de genre » est une autre désignation de la paralittérature et qui n'est pas régulièrement utilisé par les chercheurs. Avec Yves Reuter (1986) nous assistons à la véritable naissance du terme « paralittératures » par lequel il affirme que « *son préfixe moins péjoratif que bien d'autres et son pluriel, marque de l'immensité du continent textuel que nous abordons* »³. De la sorte, nous pouvons qu'affirmer le caractère immense des genres paralittéraires, car le terme « continent » ne fait que prouver la divergence et la richesse de ce type de productions littéraires.

2.1. Paralittérature

La paralittérature est un terme employé pour désigner des écrits considérés comme peu consciencieux. Il est lié aux différences qui existent entre les romans, les histoires et les pièces de théâtre écrits pour les classes supérieures, qui profitaient d'une éducation plus large et les formats écrits pour les classes inférieures, dont beaucoup n'avaient aucune éducation.

Les traditions Anglo-Saxonnes de la littérature «low brow» (littérature de bas niveau) et «high brow» (littérature de haut niveau) peuvent représenter dans leur divergence romanesque les différences qui existent entre les œuvres d'auteurs comme Charles Dickens, Jane Austen et Nathaniel Hawthorne ainsi que la notoriété et la popularité des « romans à dix cents » et des « penny dreadfuls » à la même époque.

Cette littérature « à dix cents » était beaucoup plus accessible aux classes inférieures, car ces histoires sont de promptes fictions, faciles à lire, peu coûteuses à acheter et passionnantes. Elles sont également créées pour une certaine

³ Yves, REUTER, *Les paralittératures : problèmes théoriques et pédagogiques*, Pratiques. Linguistique, littérature, didactique, 1986, p, 3.

stigmatisation des classes supérieures. Aujourd'hui, le terme de paralittérature est rarement utilisé, et lorsqu'il l'est, il est souvent employé par ceux qui cherchent à briser la barrière entre les classes de littérature et à élever la fiction du genre contemporain au niveau qu'elle mérite.

Enfin, à partir des années 60, cette catégorisation est fortement remise en cause, car comme cité ci-dessus, des auteurs renommés ont contribué à cette littérature en marge, et il se peut que des textes de ce genre peuvent influencer les masses et devenir des icônes médiatiques et universelles, comme la série *Harry Potter*, les textes Verniens, ou les textes de Tolkien qui ont nourri la fantasy de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

Et depuis lors, une discussion nourrie sur cette appellation et le domaine qu'elle désigne ne cesse de mettre en question le paradoxe qu'il y a à considérer en fonction de critères littéraires traditionnels des textes qui visiblement relèvent d'autres principes, ceux du champ de la culture médiatique.⁴

2.2. Infrolittérature

Ce terme est également employé pour désigner ce qui est considéré comme de la sous-littérature. Le préfixe « infra » est un terme latin qui signifie « au-dessous », de la sorte on avait appliqué ce préfixe au terme « littérature » afin de désigner ce qui est inférieur à son véritable statut.

Le mot d'« infrolittérature », apparu lui aussi récemment aurait pu être retenu. Le préfixe « infra » — dans le sens qu'il prend dans l'adjectif « infrarouge » — aurait l'avantage d'attirer l'attention sur une situation de fait : cette énorme production semble entièrement occultée au regard scientifique ; elle ne semble pouvoir faire l'objet que d'un discours dégradé et trivial, plaisant, anecdotique — ou bien terroriste.⁵

Cette désignation accentue d'avantage la situation marginalisée de ce genre de productions, car l'institution littéraire décline la paralittérature au rang inférieur à

⁴ Paul, ARON, Denis, SAINT-JACQUES, Alain, VIALA, *Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002, p, 548.

⁵ Angenot, M. (1974). Qu'est-ce que la paralittérature ? *Études littéraires*, 7(1), 9–22. <https://doi.org/10.7202/500305ar>

celui de la « belle » littérature. Cependant, le fait qu'elle soit une littérature de masse, l'infra littérature devient le terrain où les écrivains s'émancipent et laissent libre cours à leur imagination. De la sorte, les spécialistes de ce genre remettent en cause ces désignations considérées comme injustes.

3. LITTÉRATURE ET PARALITTÉRATURE

3.1. littéarité (la poétique)

Tout d'abord les textes littéraires possèdent, en plus de leur sens, une signification, cette dernière ne peut être perçue et interprétée sans le texte qui la supporte, elle ne peut pas en être isolée comme le sens. La plurivocité du texte littéraire constitue sa dominante essentielle et primordiale. Par contre le texte paralittéraire est le véhicule d'un sens qu'il peut le transmettre en toute sa totalité. Une fois ce sens livré, le texte peut être oublié ; ayant rempli sa tâche, il devient inutile, contrairement au texte littéraire qui est fait pour être relu.

En deuxième lieu, le texte littéraire met en œuvre des procédés artistiques et esthétiques légués par une tradition de l'avant-garde, ce langage « poétique » est réalisé afin d'épater, de susciter des sentiments est de jouer sur la signification. Contrairement au texte paralittéraire où le langage adopté est clair, direct et qui ne possède pas des tournures poétiques, car son but est de transmettre des faits, des événements et raconter tout court ! C'est ce qui lui procure l'étiquette du genre populaire, est le fait que tout le monde peut le lire facilement, et qui ne demande pas des efforts de contention.

Le dernier critère est un peu difficile à discerner, car il est lié à la présence de l'auteur. Dans un texte littéraire il existe une grande part de la subjectivité, il est le terrain de l'expression de la personnalité de l'auteur, tandis que le texte paralittéraire est un terrain où l'auteur s'efface, non pour un but d'objectivité scientifique mais par nécessité du genre. Par exemple, l'effacement de Agatha Christie dans ses romans policiers, ou Conan Doyle dans sa série *Sherlock Holmes*, ou Jules Verne dans sa littérature d'anticipation ou encore Aldous Huxley dans son utopie *Le meilleur des*

mondes sont le parfait exemple. Cet effacement est essentiellement lié à la nature du genre, car il se peut que dans le genre fantastique ou pour la jeunesse, que l'auteur emploie ses sentiments et ses idées dans l'ouvrage, nous pouvons citer : Edgar Allan Poe dans *Histoires Extraordinaires*, Maupassant dans *le Horla*, ou Saint-Exupéry dans *le petit prince*.

Il est pratiquement impossible d'offrir une définition stable et exhaustive à la littérature à partir de critères sociohistoriques. Là on doit se demander s'il existe une caractéristique fondamentale à la littérature, ou plus exactement, une caractéristique commune à toutes les œuvres littéraires. A vrai dire, c'est cette idée qui a motivé les spécialistes et les lettrés à s'entendre pour définir la littérature est celui de littérarité (Roman Jakobson par exemple). Le travail sur la langue impliqué dans la littérature devient l'objet d'une réflexion consistante pour ces spécialistes, afin de pouvoir discerner la véritable portée du discours littéraire. Par le biais du schéma de Jakobson, la littérarité renvoie, en fait, au travail réalisé sur le message et surtout à la fonction poétique du langage.

En dehors du domaine littéraire, plusieurs types de message font appel à la fonction poétique, comme la publicité par exemple. Celle-ci tente de porter une concentration particulière à son message, dans le but de capter l'attention du public et de se distinguer de ses concurrents. De plus, dans le domaine du livre lui-même, les œuvres appartenant à la sphère de la paralittérature, font l'objet consistant d'un travail sur le langage, et jouent sur les procédés langagiers (poétique) au même titre que les œuvres littéraires conventionnelles.

En réalité, c'est par le biais de la littérature que le langage ôte sa signification habituelle pour acquérir d'autres significations plurielles. À la base, le langage est familier, dans le sens où les mots ont une signification donnée dans notre esprit : chaque mot à une définition précise. Mais la littérature offre une autre forme du langage afin de transcender avec la signification ordinaire et quotidienne que nous connaissons. La paralittérature arrive, elle aussi, à se servir des techniques langagières selon les besoins de chaque genre, afin d'inspirer et de manipuler son

lectorat. De la sorte, nous arrivons à un stade où les limites de cette littérature de consommation sont assez floues.

3.2. Les limites du champ

Qu'est-ce qui fait que certaines écritures sont paralittéraires plutôt que littéraires ? En examinant la liste des catégories dans les prospectus destinés à cette paralittérature, nous pouvons déceler deux points communs. Premièrement, ils contiennent presque tout ce que nous pouvons lire pour le plaisir. Deuxièmement, des productions telles que la science-fiction, le roman utopique et les mystères dépendent tous de l'application réalisée par le lecteur, d'une forme de connaissance extérieure au texte, sans laquelle le texte peut sembler étrange ou incompréhensible. Le cas le plus évident est celui de la science-fiction, qui tire son nom de l'ensemble des connaissances (science, savoir...etc.) que le lecteur en dispose pour une lecture réussie.

De même, la fiction nécessite une familiarité avec le langage et les hypothèses courantes de la pseudo-science, quand il s'agit de science-fiction et roman policier par exemple. La littérature utopique nous oblige à établir des comparaisons entre ses sociétés imaginées et ses mondes fictionnels avec les institutions sociales réelles passées et présentes du vécu du lecteur. Les paralittératures dépendent de la familiarité, non pas avec les réalités historiques de l'Homme, de plus, elle propose des mythes générés à l'intérieur et à propos de l'Homme lui-même.

Le « populaire » renvoie à l'ensemble des traits verbaux, de nature essentiellement élocutoire qui relèvent du parler du peuple, ou de ce que l'on imagine alors être le peuple, traits d'élocution qui ont des équivalents sur le plan de « l'invention », de « la disposition », des « mœurs », ou de l'« action ». C'est dire que le caractère populaire est a priori un vice qui atteint à la fois ce qui est « convenant » et ce qui est « bienséant » produisant un déclassement éthique, social et littéraire.⁶

Le rapport entre vérité socio-historique attestée et fiction, est un fruit de la subjectivité, par exemple, dans le cas de biographie d'une personnalité mondialement

⁶ Alain-Michel, BOYER, *Les Paralittératures*, Edition Arman Colin, Paris, 2008, p, 19.

connue, la situation est extrêmement difficile à cerner, surtout si l'auteur d'une telle création n'est pas historiographe. Lorsque la biographie concerne un écrivain célèbre à titre d'exemple, sa biographie particulière a pour effet d'accroître le mystère et, en le maintenant ainsi, d'inviter à la réflexion, aux suppositions, à la méditation et à une véritable cérémonie littéraire.

C'est le cas d'*Une vie de guerrier* de Fernando Morais, un livre exquis, paradoxalement situé à la frontière de la métalittérature, de la paralittérature et de la littérature de fiction, en raison de son contenu informatif, étayé par des témoignages et des documents qui prouvent son authenticité. De plus, son œuvre engendre le plaisir de la documentation et l'étonnant ravissement propre à une production artistique de si haut niveau appartenant au roman historique. De la sorte nous pouvons qu'affirmer la problématique que présente cette situation de catégorisation, il est pratiquement impossible de distinguer entre une production littéraire et une autre paralittéraire.

Tant de choses ont déjà été écrites sur la limite - ou l'absence de limite qui sépare les textes « nobles », c'est-à-dire littéraires, des textes autres, baptisés sous-littéraires, paralittéraires, marginaux, etc., que je ne saurais ici réviser ce long procès, qui n'en finit plus de ne pas aboutir. Le souci de définir une littérature admise officiellement comme seule détentrice de la qualité littéraire, en rejetant tout le reste dans un ghetto honteux, contredit en fait le phénomène réel de la consommation livresque.⁷

C'est dans ce dernier sens en particulier qu'une telle production est justifiée ; il faut regarder de près le contenu, la production ou la réception de la littérature ou du film de «genre» et nous verrons les frontières s'estomper. Par exemple, *L'Effroyable Chose* (1982) du réalisateur de films d'horreur John Carpenter est une adaptation de la nouvelle *La Bête d'un autre monde* (1938) du l'écrivain de science-fiction John W. Campbell, Jr. Cette adaptation cinématographique ne fait que conformer l'ambivalence des productions littéraires et paralittéraires, car cette œuvre s'est complétée avec son

⁷ Jean-Paul, COLIN, *La belle époque du roman policier aux origines d'un genre romanesque*, Edition : Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999, p, 11.

adaptation cinématographique qui lui offre une émancipation médiatique, la saga *Harry Potter* en est, également, le parfait exemple.

Le romancier américain de science-fiction, Hugo Gernsback, a eu une influence remarquable sur l'agent impresario de DC Comics, Julius Schwartz. Il n'est pas rare que les fans de science-fiction apprécient la fantasy ou l'horreur ; les genres partagent souvent des créateurs, des éditeurs ou des studios. Cela nous mène vers la forme divergente de la paralittérature et la mouvance de ses limites, sa richesse devient son caractère le plus fort surtout quand il s'agit entre médias.

D'autant que les frontières, rappelons-le, ne sont pas nécessairement divisions ; elles sont aussi confins et configurations, transitions, jonctions. Lieux de confrontation et de scission, elles sont également territoires d'échanges ; sur elles se multiplient les signes : elles interrogent. Tracés souvent arbitraires, parfois, à coup sûr, artificiels, elles demeurent cependant le plus fréquemment indiscernables, voire indociles et impossibles, puisque, dans l'ordre littéraire, et on le sait depuis Aristote, aucune réelle définition (fût-elle rhétorique ou métrique) ne permet de tracer des lignes irrécusables.⁸

3.3. Production et consommation

L'histoire de la consommation devient actuellement un domaine essentiel de la recherche universitaire. Pour les sciences sociales en général, ce nouveau champ engage un nouvel éclairage sur la « grande transformation » de la société occidentale où les valeurs sociétales ont profondément changé. Pour la recherche sur les consommateurs, en particulier, cela promet la possibilité de créer de nouvelles perspectives, sources de données et concepts théoriques.

Le principal caractère de la paralittérature est la consommation, il devient l'ultime élément qui dessine une certaine limite entre la littérature et la paralittérature où est dressé un clivage assez distinct. Cette dernière est représentée comme le meilleur moyen de divertissement et de distraction qui incite les lecteurs à en consommer constamment.

⁸ Alain-Michel, BOYER, *Les Paralittératures*, Op.cit. p, 82.

La question de sa délimitation doit donc être posée à tout moment, puisque, à chaque fois, se formule un nouveau rapport de l'homme à sa langue, à sa société, à sa propre image. Cernant au plus près la littérature, cette production connexe de romans roses ou de romans d'espionnage constitue une des zones limitrophes qui permettent d'affiner de permanentes redéfinitions. Non qu'il faille à tout prix soumettre ces écrits à une « récupération » qui, en fait, les priverait de leur valeur sui generis : ils ont leur spécificité, ils sont les témoignages d'une culture, ils ont su instaurer un registre propre d'expression.⁹

C'est exactement cette particularité qui offre à la paralittérature l'attrait d'être un lieu de consommation extrême, car elle retranscrit « *les témoignages d'une culture* » et de la sorte elle s'approprie son propre registre fictif.

Dans ce domaine de consommation, citons l'exemple des bandes dessinées, elles étaient, en réalité, une sorte de répit imaginaire, une échappatoire, face à la sinistre submersion de textes d'actualité, le choc visuel qu'elles provoquent arrive à promouvoir la « distraction ». Ce qu'elles offrent, sert pour autant leur but recherché (augmentation de la circulation des journaux) ainsi que l'objectif imprévu de cartographier la réalité sociale.

Le polar, la science-fiction ou le roman d'espionnage, constituent une forme textuelle résolument nouvelle, leurs caractéristiques émergentes, fortuitement présentes dans le circuit de la consommation (sérialité, mobilité et caractère jetable) ont suffi à assurer une relative autonomie au produit et à le dissocier de son statut de simple pourvoyeur d'un sens et un véhicule pour des projets commerciaux plus importants. Les premiers « ateliers » ou ateliers spécialisés de production de bandes dessinées, arrivent à initier et faciliter l'apparition d'intrigues stéréotypées pour les calendriers de production et l'apparition de la faisabilité commerciale.

Ainsi, le caractère commercial de la paralittérature est un fait logique des thématiques développées au sein de ses fictions. C'est une évidence reconnue auprès de l'institution littéraire et le lectorat en général, car les changements survenus au XX^{ème} siècle l'exigent d'une certaine manière « *A l'autre pôle, la logique « économique* »

⁹ Ibid. p, 15.

des industries littéraires et artistiques qui faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat. »¹⁰

5. POUR UNE TYPOLOGIE DES GENRES PARALITTERAIRES

Ci-dessous des exemples des genres qui seraient traditionnellement décrits comme de la paralittérature.

4.1. Les Genres spéculatifs

Les "fictions spéculatives", un terme commun désignant l'écriture qui aborde un certain nombre de sujets, par exemple, le mystère et les enquêtes, les augmentations du corps humain, les voyages dans l'espace et le temps ... etc. Nous pouvons ajouter également, l'émerveillement et les avertissements liés aux développements technologiques, les utopies et les dystopies, les rencontres extraterrestres, elles couvrent également une gamme de genres : la science-fiction, le fantasy et l'horreur (appartenant à ce que Tzvetan Todorov appelait plus tard : Le Fantastique). Les genres qui appartiennent à cette catégorie générique, doivent avoir comme thèmes ce que nous avons évoqué au préalable, une concentration visée sur des domaines scientifiques, surnaturels et policiers.

Les genres qui composent la fiction spéculative : la science-fiction, la fantasy, la fiction surnaturelle, l'horreur, la fiction de super-héros, la science fantastique et les genres connexes (littérature utopique / dystopique), ont toujours offert aux écrivains l'occasion d'explorer les conventions sociales, y compris le genre, ses rôles et les croyances émises sur son statut. Comme toutes les formes littéraires, le genre de science-fiction reflète les perceptions populaires des époques dans lesquelles les créateurs individuels écrivaient ; et les réponses de ces créateurs aux stéréotypes du genre et aux rôles du genre.

¹⁰ REUTER, Yves, *Les paralittératures : problèmes théoriques et pédagogiques*, Pratiques. Linguistique, littérature, didactique, 1986, p, 89.

4.1.1. Roman policier

Le roman policier représente un type de littérature populaire dans lequel un crime est inséré et développé et où le coupable est révélé. Les éléments traditionnels du roman policier sont :

1. Un crime presque parfait
2. Un suspect accusé à tort visé par des preuves circonstancielles
3. Un désordre causé par la police incompétente
4. Des grands pouvoirs d'observation et l'esprit supérieur du détective
5. Un dénouement surprenant et inattendu, dans lequel le détective révèle comment l'identité du coupable a été établie

Les romans policiers cheminent régulièrement sur le principe que des preuves superficiellement convaincantes ne sont finalement pas pertinentes et mènent le lecteur vers une fausse voie. Généralement, il est axiomatique que les indices à partir desquels une solution logique au problème peut être atteinte soient présentés au lecteur exactement au même moment où le détective les reçoit et que le détective déduise la solution du puzzle à partir d'une interprétation logique de ces indices (focalisation interne). Agatha Christie est très connue pour ce genre de narration dans ses œuvres.

Ce qui fait que l'histoire du RP ne saurait être l'évolution progressive d'une forme initiale donnant des formes secondaires « améliorées », mais qu'elle consiste dans le déplacement circonstanciel de certains éléments narratifs qui, d'un époque à une autre, mettent l'accent sur une branche particulière de cet arbre à crimes qu'est le genre en question, développant – parfois même hypertrophiant - une espèce mieux consommable dans le contexte donné.¹¹

Le roman policier est, comme le roman d'espionnage et la littérature d'anticipation dont nous parlerons ultérieurement, une invention des auteurs anglo-saxons. Grâce à eux, le lecteur a découvert une nouvelle dimension de la littérature. Le roman policier est un roman qui a conquis son autonomie par le caractère particulier

¹¹ Jean-Paul, COLIN, *La belle époque du roman policier aux origines d'un genre romanesque*, Op. cit. p, 12.

de son contenu. Il traite, en effet, du crime et de la découverte de son auteur par un enquêteur. C'est un genre qui nous conduit du mystère à son élucidation.

« *La source lointaine de ce type de roman se trouve dans les Histoires extraordinaires d'Edgar Poe (1809-1849), mais le véritable créateur du genre est Sir Conan Doyle (1859-1930), inventeur du détective privé Sherlock Holmes.* »¹²

Ce que Conan Doyle apporte dès l'abord au roman policier, est une structure dramatique et une doctrine. La structure réside dans l'association de deux personnages contradictoires, Doyle accole son détective génial et intelligent d'un second qui l'est beaucoup moins. Il se nomme Dr Watson, spontané et naïf, il se laisse influencer par ses préjugés et par les apparences. Sa générosité naturelle et ses instincts chevaleresques ne font que le noyer davantage dans l'erreur. Il croit innocents ceux qui lui sont gentils et coupables ceux qui ne le sont pas.

Cet assemblage sert, dans le récit, à mettre en valeur, par contraste, la perspicacité et l'intelligence de Sherlock Holmes. Ce couple exemplaire sera imité par tous les successeurs de C, Doyle. Watson tout comme Holmes est le père d'une longue lignée, citons l'exemple du fameux couple algérien « Inspecteur Tahar et l'Apprenti » ou l'exemple du film « L'arme Fatale » le brillant Mel Gibson avec le naïf et le gentil Danny Glover.

La doctrine de Conan Doyle, est exposée par Sherlock Holmes au début de *l'Etude en rouge*. Selon Holmes le passé laisse des traces ineffaçables dans le présent. La méthode de l'enquêteur consiste donc à les observer puis à les interpréter, ces traces se nomment des indices. Leur interprétation porte le nom de déduction quoique le terme d'induction eût été plus approprié puisqu'il s'agit de remonter de l'effet à la cause (raisonnement régressif). Dans nombreuses d'histoires Holmes fait la démonstration de sa méthode en lisant la profession et le passé d'un individu dans sa silhouette, ses gestes et ses vêtements. Avant Doyle en effet, Balzac et Dickens avaient

¹² Claude, ROMMERU, *Clés pour la littérature : sa nature, ses modalités, son histoire*, Paris, Edition du temps, 1998, p, 68.

habitué le lecteur à reconnaître un lien de cause à effet entre la partie visible d'un être (gestes, habits) et les secrets qu'il dissimule (son passé, ses intentions, etc.)

Ainsi le roman policier propose au lecteur un exercice d'intelligence. Tout y est calculé pour qu'il ait la possibilité de faire sa propre enquête et de parvenir à la solution en même temps que le héros de l'histoire. Pour se guider il dispose même d'un indice supplémentaire : il sait que selon les lois du genre, la solution n'est jamais conforme à l'apparence première et qu'en réalité, elle contredit toujours les hypothèses formulées par la police officielle et par le compagnon de l'enquêteur. Le plaisir du lecteur est de naviguer entre Watson et Holmes. Il se sent supérieur à Watson, il voudrait à tout prix s'égaliser à Holmes.

Cependant, malgré ses qualités, le roman policier tel que Doyle l'a conçu fait peu de place à la psychologie ; en dehors des deux héros, les personnages sont très schématiques ; la structure du roman est essentiellement rationnelle. Ce contenu humain qui lui manque fut donné au roman policier par Agatha Christie (1900-1978). Elle excelle à dépeindre une atmosphère, à faire naître par petites manies permanentes l'angoisse et le sentiment de mystère, à multiplier les détails insolites.

Les romans d'Agatha Christie commencent par le tableau de quelques personnages en apparence très ordinaire qu'elle place dans un milieu conventionnel ; mais peu à peu cette imagerie révèle ses perspectives. Les personnages se troublent, leur passé et leur secrets émergent. La simplicité du début fait place à la plus grande complexité. L'ombre succède à la lumière. Le meurtre a lieu, l'enquête commence. Quant aux détectives d'Agatha Christie, (Hercule Poirot, Miss Marple) ils triomphent avec leur intuition psychologique plus que la logique.

Dans sa technique d'écriture, Agatha Christie joue avec son lecteur, elle lui donne l'impression d'assister à la scène mais ce n'est qu'une illusion ; en fait il n'y assiste pas : il entend la voix de l'assassin mais ne distingue pas son visage ; le dialogue lui-même ne lui apprend rien puisqu'aucun nom n'est prononcé. Le mystère

reste donc entier. Ce modèle d'écriture a été adopté par pas mal d'écrivains, citons l'exemple de Georges Simenon en Belgique et Rex Stout en Amérique.

Quelques années avant la Seconde guerre mondiale, le roman policier développe une nouvelle branche. Ce sont des histoires qui délaissent l'intrigue policière proprement dite pour la peinture circonstanciée des milieux criminels. Ces romans ont été regroupés sous l'étiquette « série noire », ce terme peut servir à désigner ce genre de littérature. Là encore les principaux créateurs du genre sont des Anglais : James Hadley Chase et Peter Cheyney.

L'action de ces romans se situe généralement en Amérique. C'est dans ce pays en effet que la criminalité, à la suite de la prohibition et de la crise de 1929, a subi une transformation considérable : le malfaiteur individuel est remplacé par des organisations criminelles (les gangs) qui disposent de moyens importants et capables de corrompre les juges et les policiers (le cas de la mafia par exemple, dans le roman *le parrain* de Mario Puzo publié en 1969).

Dans ce genre de romans, celui qui se dresse contre le crime est un homme seul : agent du F.B.I par exemple, face à une organisation criminelle très puissante. A l'époque de Conan Doyle, le crime était rare et revêtait des formes simples mais à l'époque dont nous parlons, il prend de nouvelles formes et se présente sous différents aspects : trafic d'alcool, de drogue, kidnapping... etc. Autrefois le criminel était seul en face d'une organisation (la police) maintenant c'est le détective, l'agent ou le policier qui se trouve dans cette situation, face à un gang.

Le roman de style « série noire » offre deux nouveaux caractères par rapport au roman policier classique. D'une part, en racontant le combat d'un héros solitaire, s'apparente souvent à la tragédie. D'autre part, en peignant le crime avec toutes ses parties, il offre un tableau véridique et brutal d'un certain aspect de la société actuelle. Malgré la déconsidération dont il est parfois l'objet à cause du langage argotique auquel il fait une grande place, c'est un témoignage aussi vrai et plus actuel que celui que peuvent nous apporter les romanciers du siècle passé. Ces deux caractères

conduisent le roman policier vers une transformation qui donnera naissance à un nouveau genre : le roman d'espionnage.

Ci-dessous les notices bio-bibliographiques des deux auteurs pionniers du roman policier dans le monde entier :



Arthur Conan Doyle, né Arthur Ignatius Conan Doyle le 22 mai 1859 à Édimbourg en Écosse et mort le 7 juillet 1930 à Crowborough (Sussex de l'Est), est un écrivain et médecin écossais. Conan est l'un de ses prénoms et Doyle son nom de famille. Il doit sa célébrité à ses romans et nouvelles mettant en scène le détective Sherlock Holmes et, dans une moindre mesure, le professeur Challenger. Cet écrivain prolifique a également été l'auteur de pièces de théâtre et de poésies. Parmi ses nouvelles : Les Aventures de Sherlock Holmes (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892). Les Mémoires de Sherlock Holmes (*The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1894). Le Retour de Sherlock Holmes (*The Return of Sherlock Holmes*, 1905). Son dernier coup d'archet (*His Last Bow*, 1917), Les Archives de Sherlock Holmes (*The Case-book of Sherlock Holmes*, 1927), Comment Watson apprit le truc (en) (*How Watson learned the trick*, 1924).

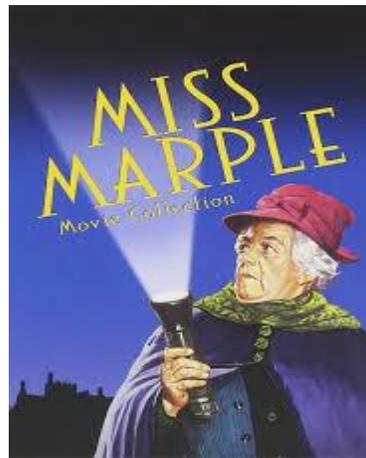


Agatha Christie est une femme de lettres britannique, auteur de nombreux romans policiers, née le 15 septembre 1890 à Torquay, Royaume-Uni, et morte le 12 janvier 1976 à Wallingford au Royaume-Uni. Son nom de plume est associé à celui de ses deux héros : Hercule Poirot, détective professionnel belge, et Miss Marple, détective amateur. On la surnomme « la reine du crime ». En effet, Agatha Christie est l'une des écrivaines les plus importantes et novatrices du genre policier. Elle a aussi écrit plusieurs romans, dont quelques histoires sentimentales, sous le pseudonyme de Mary Westmacott. Ses romans et nouvelles ont été adaptés au cinéma, dans des jeux vidéo ou à la télévision, en particulier *Le Crime de l'Orient-Express*, *Dix Petits Nègres*, *Mort sur le Nil*, *Le Train de 16 h 50* et *Témoin à charge*.

Personnages emblématiques du roman policier :



Sherlock Holmes



Miss Marpel



Hercule Poirot

4.1.2. Roman fantastique

Il serait sans doute raisonnable de penser que le domaine de la littérature fantastique regorge de questions non résolues et controversées auxquelles aucune réponse simple ne peut être apportée, même si les aspects théoriques de ce genre sont au centre de l'attention des auteurs et des universitaires. On peut bien sûr en dire autant de la littérature massivement populaire, mais dans le cas de la littérature fantastique, qu'il s'agisse de science-fiction ou fantasy, se pose un problème supplémentaire consistant à établir une relation entre les genres susmentionnés et les genres en général, ou plutôt en fournissant une sorte de justification pour l'existence du fantastique.

Tout cela implique sans doute qu'il y ait une certaine limite au libre jeu de l'imagination, et que ce postulat a longtemps été reconnu comme valable même par les créateurs de la littérature fantastique. C'est exactement le susdit H.G. Wells, reproché par Tolkien d'être allé trop loin dans la direction de l'incroyable, qui a formulé la loi dite de Wells, stipulant qu'« *une seule hypothèse fantastique était recevable par histoire, et doit ensuite être développée avec la logique la plus stricte dont l'écrivain est capable* »¹³ et affirmant que « *rien ne reste intéressant où tout peut arriver* »¹⁴.

La meilleure définition de ce genre assez riche et divergent repose essentiellement sur son impact psychologique : « *À son meilleur, la fantastique nous conduit à des aperçus psychologiques ; à tout le moins, à l'aventure insensé* »¹⁵ ; en effet, de telles « perspicacités psychologiques » semblent être une autre version des « vérités générales » d'Aristote. Les situations difficiles et extrêmes que les personnages de la littérature fantastique y sont confrontés, ressemblent à un excellent laboratoire expérimental, où la psychologie humaine est testée et révélée. Et pourtant

¹³ Michel, VIEGNES, *Le fantastique*, Paris, Coll. Lettres, Edition : GF Flammarion, 2006, p, 47.

¹⁴ Ibid. p, 47.

¹⁵ Jean-Luc, STEINMETZ, *La littérature fantastique*, Paris, Coll. Que sais-je ?, Edition : PUF, 1990, p, 104.

les amateurs de ce genre de littérature sont souvent considérés comme des amateurs d' « aventures ».

Un genre si prodigieux et important, il a remis en cause l'appellation de « paralittérature », car prenons son évolution historique, le fantastique était abordé par de grands écrivains de toutes les époques ! (Cazotte, Nodier, Maupassant, Gautier, Mérimée, Allan Poe, Kafka... etc.). Il a commencé à se développer comme genre autonome en même temps que le romantisme, et a trouvé sa forme achevée avec l'écrivain tchèque Franz Kafka (1886-1924) avec son fameux ouvrage *la métamorphose*.

Dans une œuvre fantastique, il y a une irruption du surnaturel dans la réalité ordinaire. Des événements inexplicables surviennent et il est souvent impossible de savoir si les faits sont de l'ordre du réel ou du surnaturel, alors le lecteur hésite, doute et angoisse. Voici les trois sensations que doit sentir un lecteur du fantastique d'après Tzvetan Todorov. Ce théoricien a consacré toute sa vie à pouvoir comprendre et tracer une loi pour le genre fantastique. Dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970) le définit ainsi : « *le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel.* » il ajoute encore : « *“je vin presque à croire” voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique ; c'est l'hésitation qu'il lui donne vie.* »¹⁶

Todorov insiste sur les sensations (hésitation, doute et angoisse) que procure le genre fantastique chez le lecteur, car c'est son seul moyen d'existence. Le cadre et les personnages sont ancrés dans la réalité pour donner plus de force au surgissement imprévu du fantastique. Le personnage est saisi dans sa réalité quotidienne et doit faire face à des événements étranges et incompréhensibles. L'étrange s'introduit par des éléments magiques comme des objets doués de vie, des événements scientifiquement inexplicables, les fantômes, le pacte avec le Diable... La description

¹⁶ Tzvetan, TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Coll. Poétique, Edition du Seuil, 1970, p. 35.

du phénomène surnaturel passe par des formes et leurs spectrales (flou, indéfini, leurs vagues...), des apparitions confuses ou des bruits surprenants (craquements, sifflements), la sensation d'être observé...

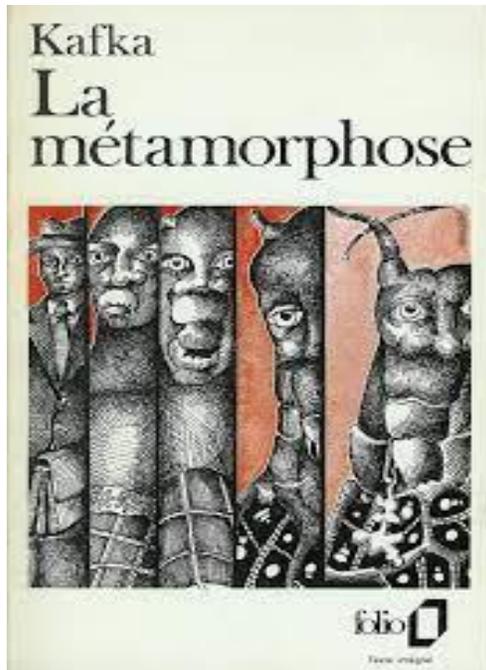
Todorov ajoute au sujet du fantastique :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.¹⁷

Il faut bien noter que le fantastique peut être au sein des divers genres : policier, science-fiction, horreur, contes, romances, aventures et merveilleux lui-même. Le héros fantastique a, dans la majorité des cas, une réaction de refus, de rejet ou de peur face aux événements surnaturels qui surviennent. Le fantastique est très souvent lié à une atmosphère particulière, une sorte de crispation due à la rencontre de l'impossible. La peur est souvent présente, que ce soit chez le héros ou dans une volonté de l'auteur de provoquer l'angoisse chez le lecteur.

Il faut surtout signaler que le mot "fantastique" est appliqué à un genre spécifique d'histoires et de poèmes également, dans la littérature. Le plus important est que ces histoires mettent en scène des forces surnaturelles présentées de manière inhabituelle et parfois étrange.

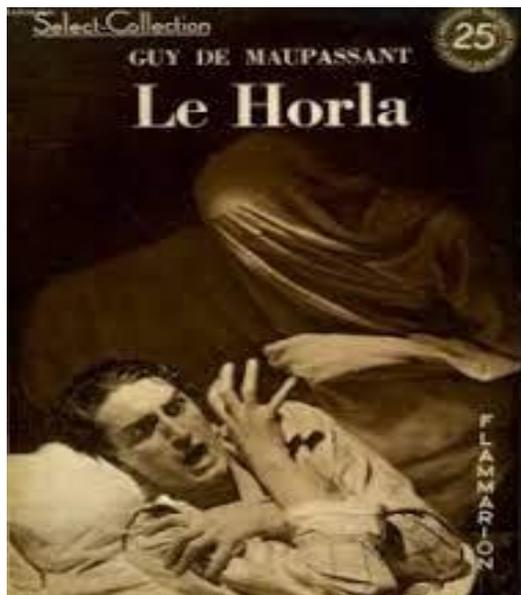
¹⁷ Ibid. p, 35.



La métamorphose

Publié en 1915, La Métamorphose est l'un des récits les plus aboutis de Franz Kafka. La nouvelle décrit la métamorphose et les mésaventures de Gregor Samsa, un commercial qui se réveille transformé en un « monstrueux insecte » ayant pourtant gardé toute conscience humaine.

Cette œuvre est encore étudiée aujourd'hui pour sa morale qui a plusieurs interprétations en fonction de son appréciation, de son époque et de sa sensibilité. Franz Kafka a eu l'idée d'écrire La Métamorphose un matin où il traînait au lit et où il s'interrogeait sur la société. Il a alors mis plusieurs semaines à peaufiner ses écrits.



Le Horla

Le Horla, écrit par Guy de Maupassant, est un nouveau fantastique, paru en 1886 dans une première version, puis en 1887 dans une seconde.

Le récit tire son origine d'une autre nouvelle de Maupassant, intitulée Lettre d'un fou, que l'auteur a signé du nom de Maufrigneuse, en 1886 et parue dans le quotidien Gil Blas. Il en reprend les principales péripéties pour les deux versions du Horla. La rédaction de l'oeuvre est concomitante des premiers signes de la folie de Maupassant, souffrant d'hallucinations et de dédoublements de la personnalité, provoqués par la syphilis.

4.1.3. Science-fiction

La science-fiction, est un genre qui appartient à la littérature de l'imaginaire dont le contenu est essentiellement imaginatif et subtil, mais basé sur la science. Il s'appuie fortement sur des faits, des théories et des principes scientifiques comme support pour ses paramètres, personnages, thèmes et intrigues, ce qui le rend différent de la fantasy.

En tant que fiction, la SF relève de l'imaginaire, et se distingue en cela du genre fantastique, qui renvoie à l'inimaginable. Et ceci, même si la SF met parfois en scène des situations d'horreur – pensons par ex. à la série des Alien –, et si les lecteurs passent facilement d'un domaine à l'autre. La SF se différencie également de la fantasy, qui relève d'un merveilleux où le savoir dominant est celui de la connaissance et de l'utilisation de la magie.¹⁸

Cependant, même si les éléments des histoires de science-fiction soient imaginaires, ils sont généralement possibles selon la science, ou du moins plausibles. Il existe des exemples de science-fiction qui remontent au Moyen Âge, malgré cela, la présence de la science-fiction dans la littérature n'était pas particulièrement importante jusqu'à la fin des années 1800. Sa véritable popularité auprès des écrivains et du public est venue de l'essor de la technologie au cours des 150 dernières années, avec des développements tels que l'électricité, l'exploration spatiale, les progrès médicaux, la croissance industrielle ... etc. Au fur et à mesure que la science et la technologie progressent, le genre de la science-fiction progresse également.

La science-fiction consiste, en premier lieu, à supputer les possibilités d'une invention que la science n'a pas encore produite, mais qu'avec le temps elle produira à coup sûr. Son propos est donc bien précis : il concerne l'avenir de la science et son retentissement sur la vie de quelques individus ou sur quelques aspects de notre civilisation.

¹⁸ Roger, BOZETTO, *La science-fiction*, Edition Arman Colin, Paris, 2007, p, 08-09.

Le lecteur qui décide de « se renseigner » sur la science-fiction parce qu'il pense pouvoir trouver là un terrain avantageux lui offrant une perspective nouvelle sur « notre culture » rencontrera de quoi confirmer son hypothèse et se divertira, je l'espère, par la même occasion. Mais il est probable qu'il ne pourra jamais partager, peut-être même concevoir, l'expérience des fanatiques qui forment l'immense majorité des lecteurs de science-fiction et pour qui, naturellement, la possibilité de se divertir est, non pas une parenthèse, mais un attrait essentiel.¹⁹

L'inventeur de ce genre romanesque est l'incontestable Jules Verne (1828-1905) et il en demeure le maître inégalé. Toutefois, malgré l'adhésion indéniable que l'on éprouve à la lecture de ses romans, il est clair qu'il ne s'agit pas dans ses romans d'une véritable anticipation. En effet, les vues prophétiques de Jules Verne se limitent à la technique. Bien loin de nous présenter le monde de l'avenir, c'est dans le monde qui était le sien, c'est-à-dire le XIX^{ème} siècle, qu'il projette ses étranges machines. Telle est la véritable définition de l'anticipation, un sous genre de la science-fiction, plusieurs ceux qui confondent les deux genres.

Autrefois le terme "anticipation" désignait les romans de Science-fiction, le terme "Science-fiction" n'étant apparu rien qu'en 1929. Cependant, aujourd'hui, même si c'est devenu un terme générique peu usité, le roman d'anticipation est un genre à part entière de la SF avec lequel on la confond souvent. Il projette le lecteur dans un temps futur, nécessairement fictif, imaginaire et conçu par l'écrivain selon ses désirs, ses craintes ou ses rêves propres. La caractéristique du roman d'anticipation est la crédibilité de cet avenir, sa vraisemblance car malgré l'irréalité et la fictivité du monde qui y est décrit, le but est d'ancrer le récit dans le réel, de le rendre crédible de façon à y faire entrer le lecteur involontairement, même malgré lui. Pour cela des détails sont empruntés à la réalité actuelle et quotidienne et des événements véridiques sont mélangés avec d'autres imaginés, comme l'exemple de Jules Verne cité ci-dessus.

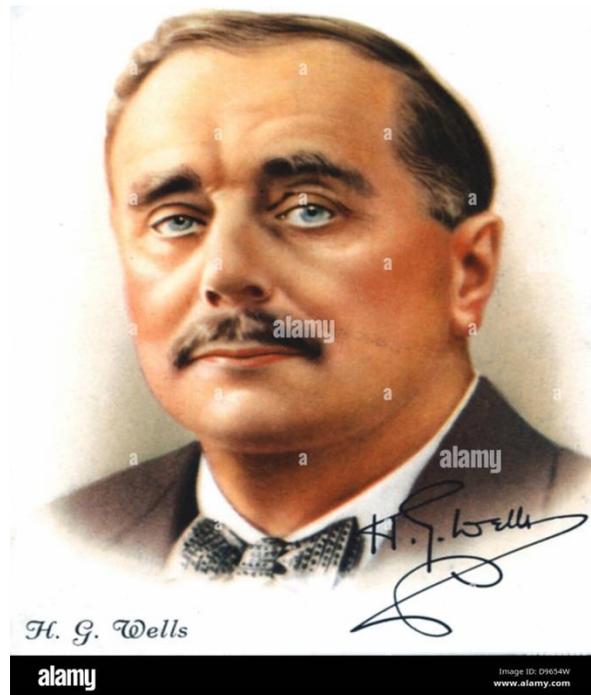
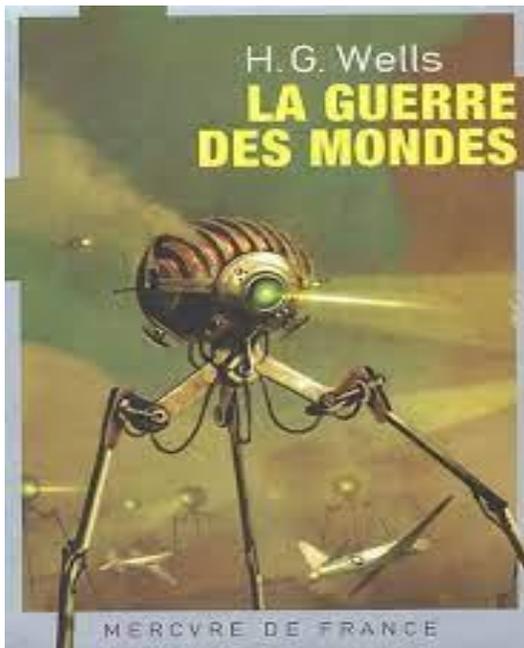
Par contre la science-fiction fait projeter le lecteur dans un univers étrange et étranger : une autre planète, galaxie, autre dimension, et fait appel à des créatures invraisemblables et insolites : Martiens, (comme l'exemple de la guerre des mondes

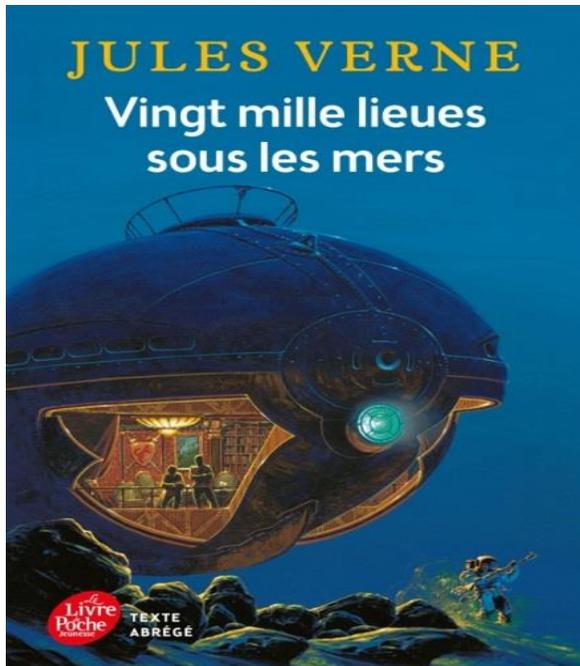
¹⁹ Kingsley, AMIS, *L'univers de la science-fiction*, Edition PAYOT, Suisse, 1962, p, 14.

(1897) écrit par H.G. Wells), et autres Monstres extraordinaires...etc. la science-fiction est un regard sur un monde imaginaire impossible et inconcevable, où le lecteur doit s'y mettre sans trop être influencé par la dimension réaliste. Ce genre possède des sous genres qui sont des sources inépuisables pour l'adaptation cinématographique comme : la « Space Opera », « Space fantasy » (nous pouvons citer l'exemple de « Star wars » et « Star trek »)

Donc, la différence entre l'anticipation et la science-fiction est que la première représente un champ plus ou moins romanesque, elle est destinée à la lecture, par contre la deuxième est un champ très riche pour le cinéma, vue son caractère exagéré d'imagination.

Ainsi la littérature d'anticipation, dans ses formes les plus nobles, est la réplique symétrique du vieux mythe grec ; c'est exactement un mythe inversé. L'œuvre d'anticipation et le mythe ont tous deux pour fonction d'expliquer le présent ; le mythe, au moyen d'un passé imaginaire ; l'œuvre d'anticipation, par futur fictif. La littérature d'anticipation est la mythologie d'aujourd'hui.





4.1.4. Utopie et dystopie

Les deux sont considérées comme sous-genres de la science-fiction, le premier est à l'opposé du deuxième. Cependant, la dystopie a beaucoup plus d'impact sur les représentations littéraires, car elle est l'incarnation des peurs extrêmes de l'être humain. Tandis que l'utopie est un monde imaginaire qui incarne des rêves impossibles, un monde agréable à déguster mais il demeure un mirage.

Une utopie est une société apparemment parfaite, sans défauts, où tout le monde est content et où les conflits sont inconnus. Thomas Moore a popularisé le terme en 1516 dans son livre « Utopia », qui décrit une telle société fictive. Le terme est un jeu de mots grec qui signifie "pas de lieu", car dans une utopie les lieux représentés ne peuvent jamais vraiment exister. Les sociétés utopiques ont tendance à avoir la coopération, la démocratie, une répartition équitable du travail et aucune exploitation, où chacun voit ses besoins satisfaits. De nombreuses utopies sont présentées comme pacifiques et agricoles, comme certains romans sur le pays d'Oz.

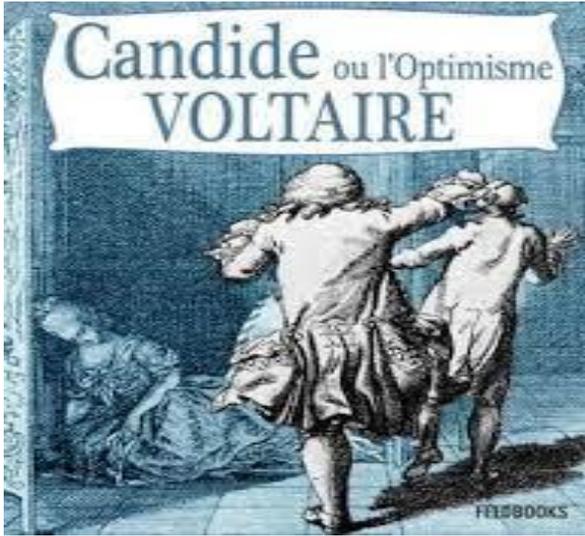
Les genres qui appartiennent à l'utopie ne sont pas abondants, car son caractère chimérique lui voue l'étiquette de l'invraisemblance, alors ce paradis est une illusion perçue comme un mensonge de la part du lecteur. Nous pouvons citer un exemple de roman utopique français qui a été traduit en plusieurs langues, est celui de *Candide* de Voltaire. Philosophe des lumières, Voltaire avait imaginé une société optimiste, parfaite et heureuse dont l'être humain est capable de la réaliser s'il le désire.

Une dystopie est le contraire d'une utopie. Les sociétés dystopiques sont généralement très injustes ou contrôlantes. Elles peuvent être soit chaotiques et anarchiques, soit autoritaires. Un thème commun dans la fiction dystopique est la technologie qui dépasse la normalité pour devenir une force dévastatrice, comme l'intelligence artificielle hostile. Les régimes autoritaires recourent souvent au contrôle de l'esprit, à l'oppression et à un régime antidémocratique pour maintenir le contrôle sur une population. De nombreuses œuvres post-apocalyptiques comme *Mad Max* qui raconte des dystopies chaotiques où les individus doivent se débrouiller seuls face à l'anarchie.

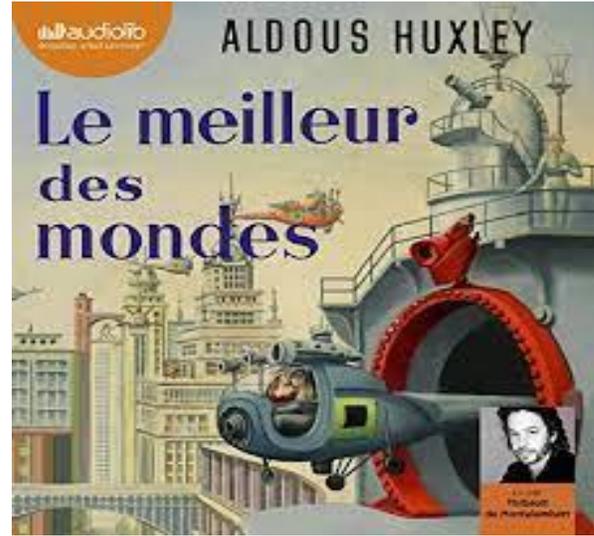
Une dystopie est hostile, déséquilibrée, et si quelques membres de sa société peuvent être à l'aise et aisés, c'est au détriment de la souffrance et de l'assujettissement de beaucoup d'autres, pour cela nous pouvons citer l'exemple du roman *Hunger Games* de Suzanne Collins. De nombreuses dystopies peuvent être qualifiées d'utopies par certains de ses membres, un groupe d'élite qui considère l'assujettissement ou la destruction des autres comme un moyen justifiable d'atteindre une fin, c'est en réalité une parodie de ce qui se passe actuellement dans notre monde : totalitarisme, despotisme et dictature sous-jacente.

Les liens entre l'utopie et la dystopie sont très fins, par exemple, même si *le meilleur des Mondes* est considéré comme une utopie, il est considéré également comme une dystopie, car c'est une vision satirique du monde totalitaire actuel, où les personnages font semblant d'être heureux mais en réalité ils sont drogués ! De cela nous pouvons saisir que la représentation de la perfection, ne peut se mettre en évidence sans la représentation de la déféctuosité, c'est un principe originel.

Utopie



Dystopie



4.2. Les Genres d'Aventure

4.2.1. Roman d'espionnage

Le roman d'espionnage est un genre de littérature incluant l'espionnage comme un contexte primordial ainsi que l'agencement d'intrigue qui repose essentiellement sur l'aventure et le risque. Ce genre est apparu au début du XX^{ème} siècle, inspiré par les rivalités et les intrigues entre les grandes puissances, et surtout les conspirations géopolitiques de la deuxième moitié du siècle, et enfin, la création d'agences de renseignement modernes.

Le genre d'espionnage a reçu un nouvel essor avec le déploiement du fascisme et du communisme à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, et a continué à se développer pendant la guerre froide. L'émergence des États informels, de réseaux criminels internationaux, du radicalisme, la piraterie maritime et l'espionnage technologique, participe largement à la divulgation de ce genre de roman car cela constitue des menaces puissantes pour les sociétés occidentales.

Jusqu'à la seconde guerre mondiale, le roman d'espionnage avait été une parenthèse dans l'œuvre des auteurs de romans policiers, ouverte et refermée au dépend de l'actualité. Mais celle-ci, justement, va donner à ce type de roman l'occasion de devenir un genre durable et indépendant. En effet, après 1945 commence la « guerre froide » qui devient très vite une donnée permanente de l'actualité. Dans cette guerre, invisible et secrète par définition, le rôle des services de renseignements est essentiel. Le roman d'espionnage décrit cette réalité nouvelle. Il nous peint l'envers de l'histoire visible, les luttes sourdes et obscures qui sont à la racine des événements de notre époque.

Le héros de ce genre d'histoire se propulse dans un univers totalement hostile, peuplé de menaces diffuses, mystérieux, indéchiffrable et angoissant. Il doit agir seul car il ne peut faire confiance à personne. Ce genre de roman s'accolle souvent à la littérature fantastique et se prête facilement à l'adaptation cinématographique. Dans ce domaine aussi les auteurs les plus importants sont anglais. En tant que genre, la fiction d'espionnage est thématiquement liée au roman d'aventure, au thriller et au thriller politico-militaire.

La fiction d'espionnage doit absolument contenir de l'action et de l'aventure. Le héros ou les personnages principaux ont une mission qu'on leur a confiée au début de l'histoire. Cela peut être une mission qu'ils ont eux-mêmes choisi d'accomplir ou celle ordonnée par un supérieur. Souvent, la fiction d'espionnage implique une sorte d'entité politique, employant l'espion ou travaillant contre lui, autrement dit, il faut que le lecteur arrive à sentir ces deux pôles qui incarnent le bien et le mal.

Le plus souvent, le lecteur reçoit l'histoire du point de vue du personnage bon, et qui est tout naturellement l'espion. Cependant, les lecteurs doivent toujours se méfier de l'agent double, car l'intrigue exige un certain mystère. À moins qu'ils ne fassent partie d'une série, la plupart des romans d'espionnage se terminent par le triomphe de la justice. Cependant, avant que celle-ci ne soit rendue, le lecteur est généralement conduit sur une série d'effets et continue de deviner si le personnage principal sera

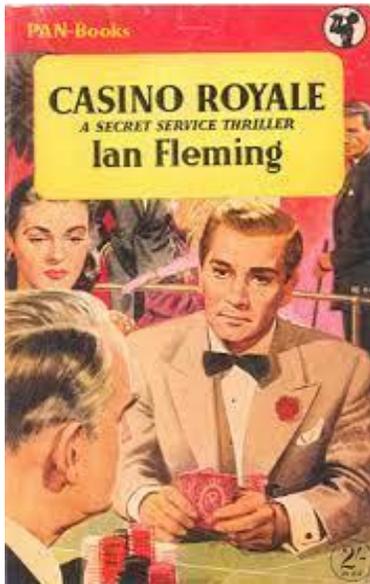
victorieux à la fin. Les fictions d'espionnage se déroulent régulièrement dans le passé, le passé alternatif ou le présent, et se déroulent rarement dans le futur.

L'attrait de la fiction d'espionnage vient du fait que le lecteur aspire être mis au sein d'un défi, celui de résoudre le mystère avec le personnage principal. Pour les romans d'espionnage, le protagoniste est un facteur qui capte l'attention des lecteurs. L'action, l'aventure et les émotions fortes des histoires de fiction d'espionnage attirent également les lecteurs, ainsi que l'idée que les personnages principaux peuvent être des individus avec des aptitudes et des capacités de raisonnement supérieures à la moyenne. De la sorte, Le roman d'espionnage possède un large éventail de lecteurs, selon les thèmes du livre, cependant, il peut attirer, facilement plus de lecteurs masculins en fonction des thèmes et des personnages principaux.

Une tendance trouve refuge dans la fiction d'espionnage est celle de science-espionnage-fiction, ou le mélange de fiction d'espionnage et de science-fiction. Ceci est généralement assez visible dans les gadgets que l'espion utilise pour résoudre le mystère, ce sont des inventions que la technologie n'a probablement pas encore inventées, et qui lui sont d'une aide très efficace.

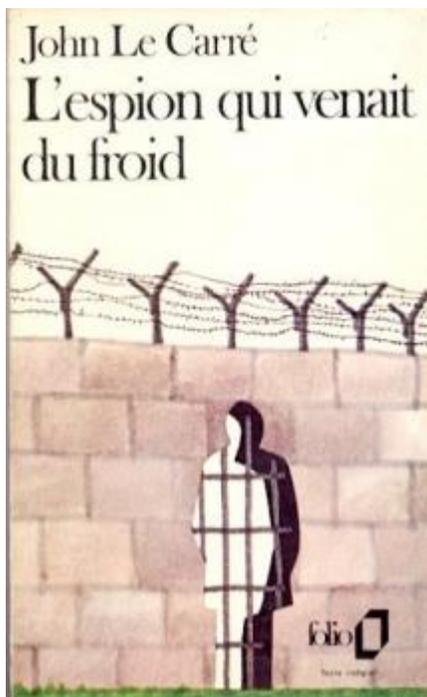
Une autre tendance se dresse à nos yeux est celle du principe de la guerre secrète en elle-même, il s'agit en réalité de l'infiltration, qui consiste à se glisser masqué dans les rangs de l'ennemi pour retourner contre lui-même ses propres forces. Pour un service de renseignements, être victime d'une infiltration est une péripétie courante. Telle est la réalité que nous transmet le roman d'espionnage.

L'Histoire d'espionnage est essentiellement un conte d'intrigues et d'aventures internationales. Parmi les meilleurs exemples du genre figurent des œuvres de John Buchan, Len Deighton, et John le Carré. Deux directions prises par l'histoire d'espionnage moderne ont été caractérisées par les thrillers extrêmement populaires de *James Bond* d'Ian Fleming, qui mettaient l'accent sur les merveilles technologiques à la manière de la science-fiction, et les histoires sombres et réalistes de l'auteur britannique Le Carré telles que *L'espion venu du froid*.



La premier roman écrit par Fleming amène James Bond, agent des services secrets britanniques, en France et plus précisément à Royale-les-Eaux, pour faire face à Le Chiffre, un trésorier qui est un agent à la solde de l'URSS. Ce dernier a investi l'argent que ses employeurs lui ont confié dans une chaîne de bordels français. Il espérait ainsi faire fructifier les fonds, mais il se trouve que la loi Marthe Richard a été votée environ trois mois plus tard. Celle-ci a pour but de faire fermer les maisons closes en France et de renforcer la lutte contre le proxénétisme, ce qui réduit à néant la valeur des investissements du Chiffre. Pour tenter de faire face à la faillite et éviter que le SMERSH ne lui règle son compte, Le Chiffre trouve une solution sous la forme d'une partie de cartes.

Attentats, séduction, torture, assassinats... la première aventure de Bond l'amène dans un monde bien plus dangereux que ce que laissent penser les devantures du Casino de Royale.



Pendant la guerre froide, les services secrets du Royaume-Uni et de l'Union soviétique manipulent un agent britannique pour détruire la crédibilité de certains membres de la hiérarchie des services secrets d'Allemagne de l'Est afin de sauver un agent double en passe d'être démasqué. L'espion qui venait du froid est le premier roman de John Le Carré, celui par lequel il s'est fait connaître et s'est imposé comme un maître du genre. Son héros, Leamas est un agent hors pair. Il est «résident» à Berlin. C'est avec Le Carré que l'on se familiarisera à toute la subtilité, l'ambiguïté, la duplicité, l'hypocrisie qui se cache derrière ce terme de «résident». Mais l'agent hors pair connaît un passage à vide, ses agents sur place se font assassiner un par un. Le responsable de cette déconfiture (marmelade) anglaise est le responsable des services secrets de RDA.

L'Espion qui venait du froid occupe la 3e place au classement des cent meilleurs romans policiers de tous les temps établi en 1990 par la Crime Writers' Association et occupe également la 6e place au classement américain des cent meilleurs livres policiers établi en 1995 par l'association des Mystery Writers of America.

4.2.2. Roman d'aventure

Le roman d'aventure est une fiction littéraire mettant en exergue des histoires passionnantes d'actions audacieuses et de voyages pleins de risques. En tant que fiction, cela signifie que ces histoires, longs romans ou nouvelles qu'elles soient, publiées dans des anthologies ou des magazines, sont purement imaginaires, car les faits racontés sont d'une qualité invraisemblable et elles constituent une part importante de la fiction pour enfants.

Les fictions d'aventure ont tendance à avoir des thèmes vigoureux opposant une seule personne ou un groupe de malfaiteurs dans un environnement hostile et parfois à des monstres ou des créatures merveilleuses. Le héros de l'histoire est constamment en danger et se bat durement pour sa survie et celle de sa famille. Ce genre d'aventure comporte souvent des séquences de poursuite sans relâche, un suspens incomparable et une action forte, mais il a tendance à ne pas être violent ou sanglant, au contraire, il est considéré comme histoire divertissante, propre et amusante.

Les personnages des histoires d'aventure sont caractérisés par la modestie avec une touche de courage et de bonté. Les héros gentils ont des codes moraux fermes et stables et font preuve de bonnes qualités d'autorité. Tandis que les méchants sont sournois ou égarés et ont toujours tendance à subir la véritable justice à la fin de l'histoire et ils sont secondaires par rapport à l'intrigue principale.

Plusieurs genres de la paralittérature comme la science-fiction, les romans d'espionnage et la fantasy virent tout naturellement vers la fiction d'aventure, par exemple le roman d'espionnage réduit les détails de l'intrigue et accentue les actions pour qu'éventuellement il se colle au roman d'aventure. La plupart des histoires d'aventure ont une représentation spatio-temporelle réaliste ou semi-réaliste, ce qui les distingue de la science-fiction avec ses futurs imaginaires et de la fantasy avec son réalisme magique ou ses décors de monde secondaire.

« En fait, comme le note Henry James à propos de Stevenson, le roman d'aventures construit bien un tableau complet du réel, il offre un imaginaire spécifique, et son approche des êtres et des lieux n'a pas d'équivalent dans le roman réaliste. »²⁰

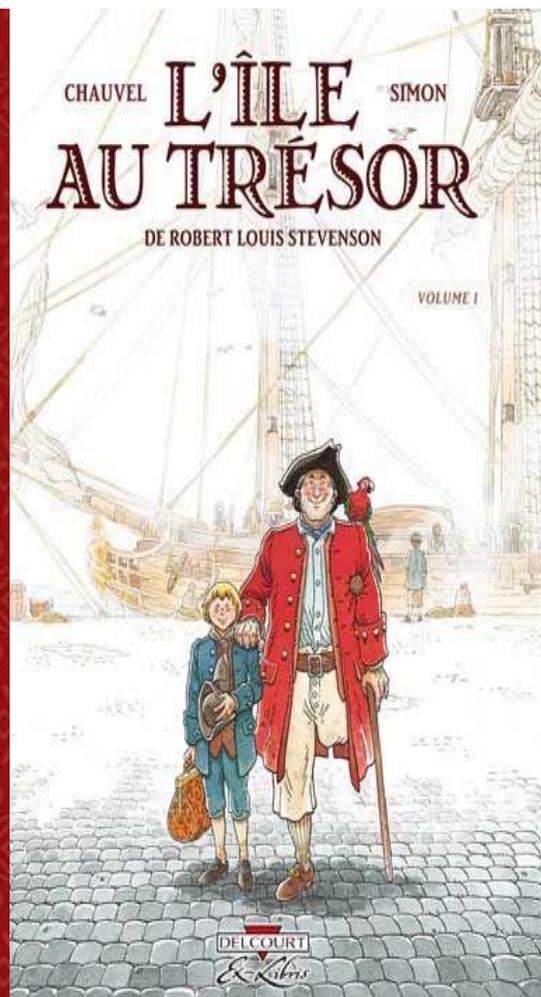
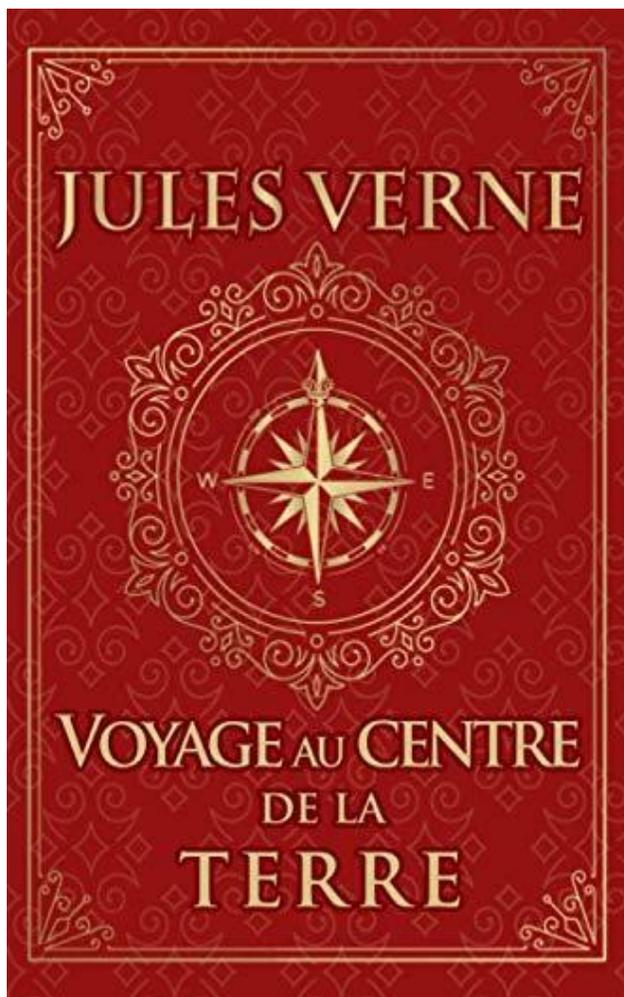
Les racines de la fiction d'aventure remontent à des milliers d'années, aux premiers textes écrits. L'Odyssée d'Homère est l'un des parfaits exemples des histoires appartenant à ce genre. Dans cette épopée, le héros central, Ulysse, passe 10 ans à errer dans les mers afin d'essayer de regagner Ithaque et retrouver sa femme, Pénélope et son fils Télémaque. Sur le chemin de son royaume, il rencontre toutes sortes de peuples, de périls et de monstres. Un autre exemple est *Les Éthiopiennes* d'Héliodore, dans lequel l'héroïne principale, accompagnée de son bien-aimé, accomplit des périples en mer et traverse de rudes épreuves.

Les histoires d'aventure se sont développées tout au long du Moyen Âge en raison de deux types de fiction. D'abord, il est question de l'ère des sagas nordiques, inspirées de *Beowulf* pour raconter l'audace et la bravoure affabulées et mythologiques de divers héros Vikings comme dans *Egils Saga* une des grandes sagas islandaises. La période des sagas a été suivie par celle des romans médiévaux, y compris les contes de *Robin des bois* et du *Roi Arthur*. Ce genre a atteint son apogée au XV^{ème} siècle avec *Le Morte D'Arthur* de Sir Thomas Malory.

Le véritable essor de la fiction d'aventure s'est affirmé dans les années 1700 et 1800 avec des écrivains tels que Walter Scott et Victor Hugo. L'une des histoires les plus célèbres est *L'île au trésor* de Robert Louis Stevenson, qui met en scène des pirates, un enfant et de l'or caché. L'écrivain le plus célèbre de fiction d'aventure est le Français Jules Verne, ses romans, tels que *Vingt mille lieues sous les mers*, *Voyage au centre de la Terre* et *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, certes ils appartiennent à la littérature d'anticipation, mais ils sont imprégnés d'une touche assez accentuée d'aventure et de cela ils ont inspiré d'innombrables films.

²⁰ Alain-Michel BOYER, Daniel COUEGNAS, *Poétiques du roman d'aventures*, Editions Cécile Defaut, Nantes, 2004, p. 72.

Au début, il y avait peu d'écrivaines dans ce genre et on supposait que le sexe féminin n'était pas intéressé et avait du mal à se retrouver au sein de ces aventures purement masculines. Au fil du temps, cette idée a été complètement réfutée ; les femmes aiment ce genre de fiction et s'investissent en sa pratique. Beaucoup, comme la baronne Emma Orczy et Leigh Brackett, se sont retournées vers l'écriture de ce genre de fiction. Une grande partie de la fiction d'aventure féminine est revenue à ses racines médiévales et peut être discernée dans les romans d'amour où l'aventure est maîtresse du jeu.



4.3. Les Genres à tendance psychologiques

4.3.1. Roman sentimental

Le roman sentimental est un genre littéraire devenu populaire en Europe à la fin du XVIII^{ème} siècle. Ce style de fiction est né, en grande partie, comme réaction à l'insensibilité et au rationalisme de la période néoclassique. Dans ce genre romanesque, la tradition exige que l'histoire se fasse à la première personne, sur un ton apitoyant et émouvant avec un certain style rhétorique.

Le roman sentimental relate les effets de la passion amoureuse d'un couple amoureux soumis à une dominante courtoise (platonique). Souvent, le couple est bien obligé de défendre son honneur, et parfois, au cours du récit, ils sont assistés par un tiers. Cependant, quand il s'agit d'une « Romance » le couple amoureux échoue dans sa tentative d'être ensemble parce qu'il ne peut pas surmonter les obstacles de leur entourage.

L'expression « roman rose », empruntée à l'espagnol « novela rosa », renvoie au français « roman à l'eau de rose », employé dans la première moitié du XXe siècle, mais n'est pas une étiquette infamante, à en juger par la manière dont les éditeurs la revendiquent, soit dans des interviews, soit plus explicitement par le choix de la couleur attribuée à certaines couvertures. Couleur de l'euphorie, de la jeunesse, d'une résurrection accordée par l'amour, le rose s'affiche ostensiblement au côté, notamment, du bleu pâle, du carmin, du vert émeraude. Loin d'être le témoignage suranné d'une époque révolue, le roman rose, dont les racines se trouvent dans le roman sentimental de l'âge classique puis, plus tard, chez des auteurs comme Mme Riccoboni et Mme Cottin, a toujours su, depuis la fin du XIXe siècle, se soumettre aux exigences des collections populaires à bon marché.²¹

L'amour, à l'époque médiévale, était considéré comme un sentiment naturel noble et comme une force sociale qui commandait le respect universel. De même, le roman sentimental nous avise que la bienveillance est un sentiment humain inné et que les éléments centraux de toute morale sont les sentiments de sympathie et de sensibilité.

²¹ Alain-Michel, BOYER, Les Paralittératures, Op.cit. p, 58.

Bien que le roman sentimental soit un mouvement développé au XVIII^{ème} siècle, nous pouvons déceler un certain nombre de ses caractéristiques qui peuvent être observées dans la littérature du XV^{ème} siècle. Certaines de ses caractéristiques sont présentes dans les livres chevaleresques, où il existe une mouvance dans les genres médiévaux. De cette façon, les particularités de l'amour chevaleresque sont reproduites avec quelques variations dans le genre sentimental.

Dans le premier (roman chevaleresque), la cible de l'amour est un brave gentilhomme ; dans le second (roman sentimental), c'est un gentilhomme courtois. La femme objet d'amour, dans les deux cas, est un échantillon des vertus humaines. L'intrigue comporte des situations de menace permanente pour la relation amoureuse ce qui implique parfois des fins tragiques et hasardeuses. Au XVIII^{ème} siècle, le sentiment et les émotions deviennent les mobiles fondamentaux de l'écriture créative de ce genre, notamment en Grande-Bretagne, en France et en Allemagne.

Le culte de la sensibilité était une impulsion culturelle dédiée aux manifestations d'émotions et de vertus qui exigeaient des larmes de la part du lectorat. Entre autres, son essor est dû à une supériorité croissante et consistante des valeurs culturelles bourgeoises, à une décadence, surtout en Angleterre, de la culture de cour aristocratique et à la séparation des sphères publiques et privées. En outre, au XIX^{ème} siècle, l'appréciation du domestique et de la famille se fait sentir, et il y avait une augmentation du temps libre et de la distraction, en raison des progrès issus de la révolution industrielle.

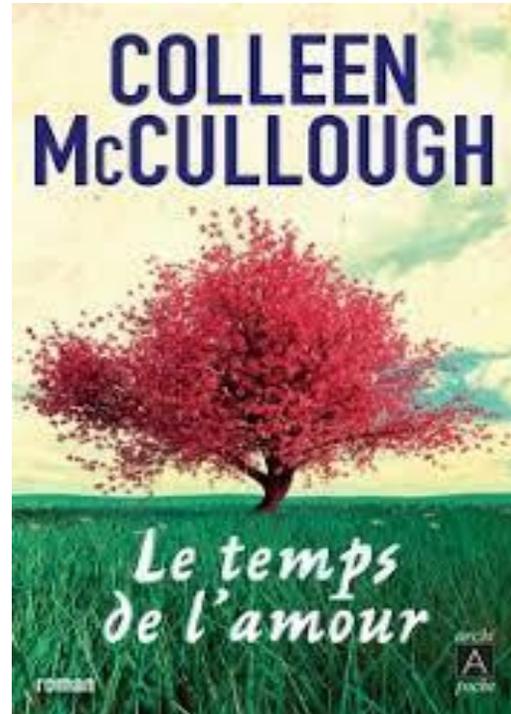
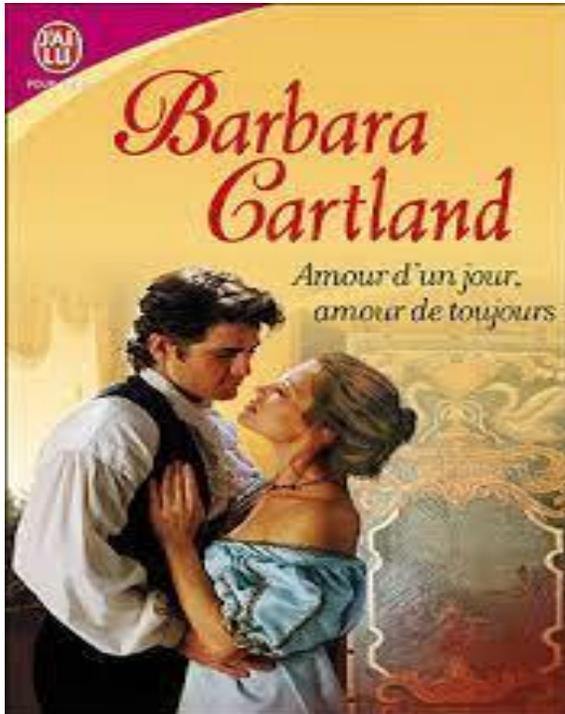
Le roman sentimental est en réalité une réponse à l'attente émotionnelle des personnages en premier lieu, par la suite celle des lecteurs. Ce genre de roman comporte des scènes d'angoisse et de tendresse, avec une intrigue arrangée pour faire avancer à la fois les émotions et les actions. De la sorte, la sensation fine est valorisée, présentant les personnages comme un modèle d'effet émotionnel raffiné et sensible. Le roman sentimental est révolutionnaire parce qu'il attire un public sans précédent vers la littérature, son lectorat n'est pas assez important, mais il demeure un attrait requis par un lectorat composé de femmes et d'hommes.

Axé sur la jeunesse, le roman sentimental intègre un groupe social jusque-là marginalisé des productions littéraires. Cela signifiait également l'entrée des femmes dans la culture littéraire en tant que lectrices et productrices de fiction à une époque où, en général, leur importance économique commençait à décliner. Par la simplicité et le naturel, le roman sentimental arrache le privilège de la lecture aux classes supérieures et s'adresse à une majorité de la classe populaire. Il a également attiré l'attention de ce nouveau public sur des problèmes sociaux tels que les arrangements matrimoniaux, les mariages d'intérêt et les complots de familles riches.

L'idéalisation du paysage naturel (jardin, forêt, crépuscule, aube...etc.) et la touche accentuée de la subjectivité sont pour de nombreux critiques les caractéristiques les plus définies des œuvres sentimentales et du courant romantique de manière générale. Les protagonistes s'identifient à leur paysage natal et font en sorte que le lecteur arrive à sentir la magie de ce panorama. Le roman sentimental typique emmène son héros ou son héroïne de la campagne à la ville (lieu du vice, de la corruption et de la cupidité), où il est angoissé et malmené, cette situation trouve fin avec le résultat d'un retour à l'isolement à la campagne et aux valeurs rurales.

Au XX^{ème} siècle, le roman sentimental revêt toujours les mêmes caractéristiques des siècles précédents mais il intègre de nouvelles situations de narration liées au progrès scientifique, développement technologique où nous pouvons sentir la contemporanéité de ce siècle. L'Histoire d'amour peut se dérouler lord d'une enquête policière, dans un cadre fantastique et merveilleux comme dans un laboratoire scientifique, l'essentiel est que le Héros amoureux, l'Héroïne amoureuse, obstacles et situation finale heureuse soient omniprésents.

Plusieurs maisons d'édition se sont spécialisées dans la publication du roman à l'eau-de-rose, telle éditions Harlequin, la série Angélique, les éditions Tallandier et les séries Delly. Le roman sentimental est sans doute le roman qu'on lit le plus massivement, car il intéresse un large lectorat pour sa remarquable capacité de faire rêver.



4.4. Les Genres iconiques

4.4.1. Du roman graphique à la Bande dessinée

Le Roman graphique, dans l'usage américain et britannique et dans sa forme la plus générale, un type de texte reposant sur une combinaison de mots et de images, surnommé essentiellement *bande dessinée*, bien que le terme se réfère le plus souvent à une histoire complète présentée sous forme de livre plutôt que de périodique. Le terme roman graphique appartient à un champ controversé, à partir des années 1970, alors que le domaine des études de bande dessinée émergeait pour la première fois en tant que discipline académique et universitaire, des théoriciens et pédagogues ont tenté de définir le mot *bande dessinée* et de concevoir une terminologie critique convenable pour véhiculer cette définition.

Le débat sur la véritable portée des romans graphiques touche à cette situation complexe qui confond deux genres très proches. Pour certains spécialistes, le mot bande dessinée désigne un périodique pour enfants, publié sur une rythme

hebdomadaire ou mensuelle, vendu en kiosque ou dans les librairies spécialisées en bandes dessinées, avec souvent des pages consacrées à la publicité et, lorsqu'il est destiné aux jeunes lecteurs, il contient des concours et des énigmes. En revanche, le roman graphique est souvent considéré comme un long récit comique destiné à un public adulte, publié en livre cartonné ou en livre de poche et vendu dans les librairies, avec des thèmes littéraires réfléchis et des illustrations raffinées.

Cependant, ces distinctions sont assez erronées, car les bandes dessinées se trouvent dans toutes les formes et tous les formats, s'adressent à toutes les tranches d'âge et englobent une grande variété de genres et de styles. De plus, les romans graphiques ne sont pas des publications originales, mais plutôt des collections remodelées de bandes dessinées publiées en série. Alors que certains documents sont produits spécialement pour le marché du roman graphique, les libraires et les bibliothécaires ne font aucune distinction réelle, de sorte que le terme roman graphique n'a pratiquement aucun objectif descriptif sérieux.

La bande dessinée surnommé également *l'art séquentiel* est une configuration d'art visuel composée d'images qui sont étroitement combinées avec un texte, souvent sous la forme de bulles ou de légendes d'images. À l'origine, ce genre était utilisé pour illustrer des caricatures et divertir à travers la transcription d'histoires amusantes et anodines, cependant, la bande dessinée a maintenant évolué pour devenir un médium littéraire avec de nombreux sous-genres.

Les formes les plus usuelles de bandes dessinées imprimées sont celles (le plus souvent de quatre panneaux) publiées dans les journaux et les magazines. Selon la définition du terme, l'origine de la bande dessinée remonte à l'Europe du XV^{ème} siècle. Cependant, la forme actuelle de bandes dessinées (avec des panneaux et l'utilisation de texte dans l'image dans des bulles, etc.), ainsi que le terme *bande dessinée* lui-même, sont nés à la fin du XIX^{ème} siècle.

Forme de narration figurative », la BD se caractérise par l'association d'images fixes en séquences intégrées (tant sur le plan graphique que sur le plan diégétique) dotées ou non de textes s'y insérant (présentés ou non sous forme de ballons).

*Produites en masse, ces images affichent une économie directement tributaire des contraintes technico-mercantiles qui sous-tendent leur apparition dans les circuits de distribution.*²²

Le terme *bande dessinée* dérive des pages amusantes intégrées dans les journaux de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle. Mais c'est aux États-Unis que la bande dessinée a pris de l'ampleur, elle été d'abord publiée en tant qu'entités distinctes et jusqu'aux années 1930, elle acquiert le format moderne.

En Grande-Bretagne, à la même époque susmentionnée, le genre de l'humour a commencé à céder la place aux livres d'action, de crime et de fantasy. Ceux-ci se sont combinés pour créer le genre du super-héros, qui a fini par dominer le marché en tant que Bande dessinée. Toujours en Grande-Bretagne, les romans de guerre, de sports et de science-fiction étaient les plus populaires par rapport à la bande dessinée américaine. Cependant, même si les bandes dessinées se sont diversifiées en termes de contenu, leur association avec le divertissement humoristique et juvénile a persisté, de sorte que le terme bande dessinée est resté le médium entre les différents genres.

Pendant les années 1970, une vague d'intérêt académique pour la bande dessinée se soulève d'une manière assez remarquable, et nombre notable d'académiciens et de chercheurs qui ont célébré le travail de George Herriman, Crumb, et Winsor McCay, les fameux créateurs de bandes dessinées du début du XX^{ème} siècle. Ils ont également cherché à valider l'importance de la bande dessinée en plongeant dans l'histoire de ce genre médium, en trouvant une lignée de textes mot-image qui ont évolué à partir de peintures rupestres, de sculptures Mayas et de hiéroglyphes Egyptiens, de la broderie de Bayeux, de manuscrits enluminés, de l'impression sur bois ancienne, des gravures en série de William Hogarth et Rodolphe Töpffer, et les illustrations de William Blake.

²² Pierre, FRESNAULT-DERUELLE, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Edition : Hachette, Paris, 1977, p, 17.

Töpffer est un artiste suisse du XIX^{ème} siècle, il était particulièrement connu et il est souvent décrit comme le père de la bande dessinée moderne. Tandis que Hogarth, un satiriste anglais du XVIII^{ème} siècle, a devancé les pages amusantes de la fin du XIX^{ème} siècle avec des stratagèmes visuels qui deviendraient des conventions comiques. Au début du XX^{ème} siècle, le cinéma était influencé par la bande dessinée et les romans gravés sur bois de Lynd Ward et Frans Masereel, qui étaient considérés comme les précurseurs du roman graphique.

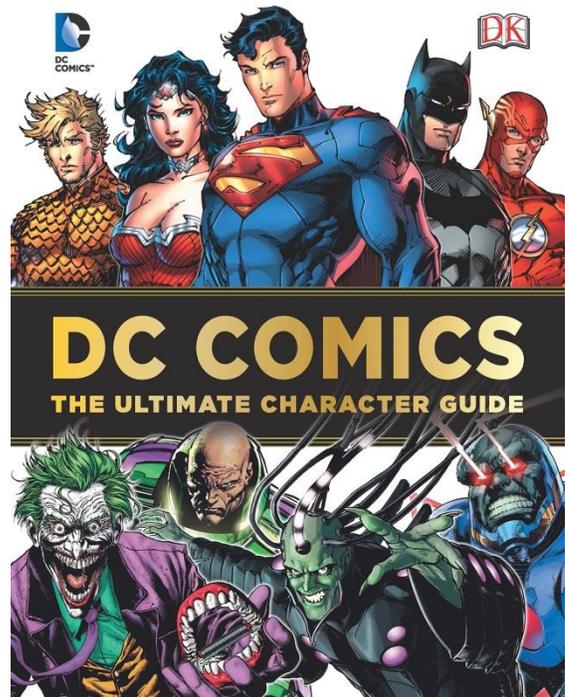
Le tournant du XXI^{ème} siècle s'est avéré être une période prospère pour les bandes dessinées et les romans graphiques. En effet, la production de bandes dessinées sous forme de livre et l'exploitation ultérieure des libertés associées au marché du livre ont vu l'émergence d'une richesse matérielle considérable. Nous pouvons citer l'exemple de Chris Ware avec son œuvre *Jimmy Corrigan the Smartest Kid on Earth* et Marjane Satrapi avec sa bande dessinée *Persepolis* parues durant les années 2000. *De l'enfer* et *Filles perdues* d'Alan Moore publiées entre la fin des années 90 et le début des années 2000, sont une peinture sociale de l'époque victorienne avec des illustrations d'Eddie Campbell et Melinda Gebbie. *Y : Le dernier homme* (2002) et *Les Seigneurs de Bagdad* (2006) de Brian K. Vaughan, avec des illustrations de Pia Guerra et Niko Henrichon.

Ces bandes dessinées, ainsi que de nombreuses d'autres publications habiles et littéraires, ont acquis une reconnaissance et des récompenses bien au-delà du monde parfois restreint par rapport à ce genre iconique. Ils ont également abouti à quelque chose de comparable liée à la complexité et à la densité, qui peuvent être atteintes dans un roman tout en dépassant les limites du format du roman avec des illustrations qui font partie intégrante du support plutôt que d'être simplement illustratives de l'intrigue.

D'autres modèles conviennent également à cette visée littéraire comme *Alice in Sunderland* (2007) de Brian Talbot où il tente de se rapprocher du théâtre, et où son texte devient un lieu de performance. Tandis que certaines bandes dessinées d'Alan Moore, telles que *La coiffe de naissance* (1999) et *Snakes et Ladders* (2001),

franchissent la psychogéographie et produisent une forme poétique et lyrique dans une commémoration fictive du pouvoir des mots et des images combinées.

Il y a également eu une énorme affluence de talents créatifs en dehors de la bande dessinée, issus de domaines tels que l'art contemporain et le graphisme. Par exemple, *Le despotique* (1994) et *Le secret* (2002) d'Andrzej Klimowski, semblent proches des versions du XXI^{ème} siècle, une forme d'anticipation des visions fictives et artistiques. Se situe quelque part entre les romans gravés sur bois, les romans de Franz Kafka, et la trilogie new-yorkaise de Paul Auster (1985-1986). Ceux-ci semblent être à la fois des romans graphiques, mais pas tout à fait des bandes dessinées, créant un niveau supplémentaire d'ambiguïté qui fait immerger ces deux genres (Bande dessinée et roman graphique) dans un lieu qui tantôt, les converge et tantôt les sépare.



4.5. Les Genres documentés

4.5.1. Roman historique

La définition de la fiction historique dans la littérature est une œuvre historico-fictionnelle qui entremêle de vrais faits historiques avec des personnages et des événements fictifs. La fonction du roman historique dans tout type de média mélange des détails fictifs avec un cadre fortement détaillé et historiquement précis. Le genre de la fiction historique est un roman populaire et un genre de film très puissant aujourd'hui. Il est composé de faits historiques avec des écrivains comblant souvent des lacunes avec des éléments fictifs pour rendre l'histoire plus divertissante et plus convaincante.

Le but principal du roman historique est d'offrir aux lecteurs ou aux téléspectateurs une chance de revoir l'histoire sous un angle différent. La fiction historique propose un attribut de divertissement lorsqu'il s'agit de discuter de périodes de l'histoire afin de donner vie à des événements, des personnages, des intrigues et des thèmes. L'écrivain aspire engager les lecteurs dans l'histoire d'une manière unique et de la rendre ainsi mémorable. Il est un « *Roman vraisemblable de ce qui aurait pu se passer* »²³

L'objectif du roman historique est de créer un certain divertissement pendant le processus d'apprentissage des événements historiques. L'un des critères les plus fondamentaux de la fiction historique est celui de sa capacité à générer de nouvelles réflexions sur une société passée. En créant une forme de distance entre l'histoire fictivement représentée et l'histoire réelle du lecteur, les écrivains de ce genre peuvent conduire les lecteurs à comprendre de nouvelles choses et à acquérir une nouvelle perspective.

Les hommes des diverses civilisations précédentes ont toujours tenté raconter les événements de leur époque. Les cultures anciennes ont développé la fiction

²³ ROWLEY, A, D'ALMEIDA, F, *Et si on refaisait l'histoire ?*, Editions Odile Jacob, Paris, 2009, p, 10.

historique par nécessité, afin de transcrire les événements majeurs de leur histoire. De nombreux faits appartenant à des temps lointains, n'ont été retranscrits que des siècles plus tard. Lorsque cela se produisait, les écrivains de l'histoire incluaient souvent autant d'informations historiquement exactes qu'ils le pouvaient et comblaient les lacunes avec de la fiction pour que l'histoire ait un sens de cohérence.

Nous pouvons citer des exemples des anciennes civilisations qui ont reproduit, à leur manière, l'histoire. Les épopées littéraires comme L'Iliade et L'Odyssée ont développé la mythologie autour d'événements historiques. Connu sous le nom de "Père de l'Histoire", Hérodote a écrit Les Histoires pour expliquer les moments mouvementés de la Grèce classique (guerre entre les grecs et les perses), souvent avec une touche de fiction pour combler les détails manquants.

Dans la civilisation de la Chine ancienne il était question d'histoires de fiction historiques classiques qui impliquait des guerres dynastiques, des aventures, la religion et des hors-la-loi proviennent de livres comme *The Water Margin : Outlaws of the Marsh* et *Journey to the West* de l'écrivain chinois de la dynastie Ming, Wu Cheng'en (1500-1582).

A l'époque industrielle, Sir Walter Scott est reconnu pour avoir popularisé davantage le genre, en particulier dans son œuvre *Ivanhoe*, qui tourne autour de l'Europe médiévale. Il existe de nombreux sous-genres de la fiction historique. Les types les plus populaires sont :

- 1- Roman historique biographique : Ce type de fiction représente un personnage historiquement réel et crée des actions ou des événements fictifs qui l'entourent afin d'ajouter de l'ampleur au roman.
- 2- Roman historique romantique : il s'agit d'un roman qui aborde le thème de la romance qui se déroule souvent dans une chronologie historiquement précise, généralement pendant un conflit.

- 3- Romans historiques épiques : Ces histoires ont une origine historique, mais la plupart des événements et des personnages impliqués sont des aspects de légendes ou de mythes, comme le roman Arthurien.
- 4- Roman historique alternatif : Ce genre imagine qu'un événement historique cible n'a jamais eu lieu ou s'est déroulé d'une façon différente. L'histoire traite des conséquences potentielles qui se seraient produites si cet événement avait changé de toute façon, il s'agit là de l'Uchronie.

Les admirateurs de la fiction historique pourraient se demander quel est l'élément essentiel de ce genre ? Quelle est sa principale caractéristique ? Les réponses varient d'une œuvre à l'autre, mais les éléments les plus courants auxquels ces admirateurs du genre se tournent sont l'importance de la période, l'exactitude historique des événements, les détails crédibles des événements fictifs et la description vivante des personnages. En retranscrivant les événements ou les personnages de l'histoire humaine, les écrivains arrivent à reconstituer les sentiments d'une époque et faire comprendre aux lecteurs de nouvelles perspectives de vision et poser de nouvelles questions.

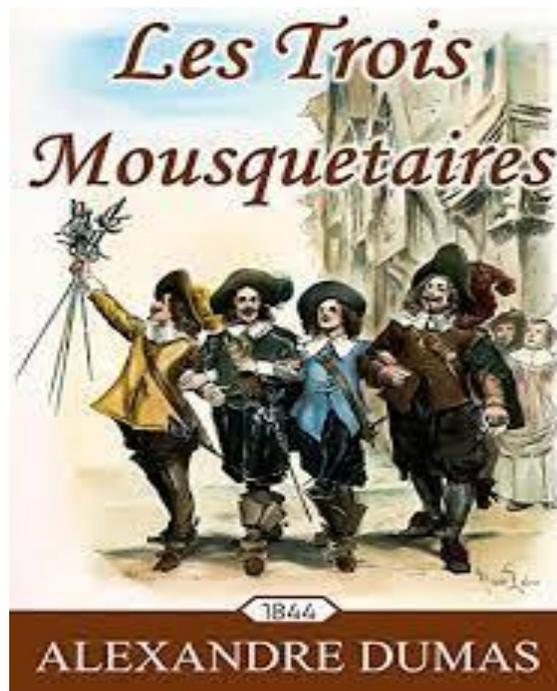
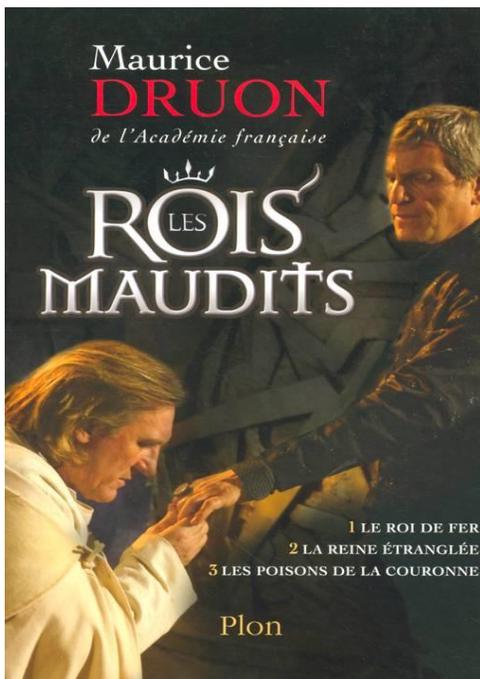
Le choix d'une période de l'histoire humaine qui présente à la fois un intérêt public et assez de sources joue un rôle primordial dans l'écriture du roman historique. Les lecteurs de ce genre de fiction, comme les consommateurs de tout produit ou service, s'intéressent essentiellement à certains domaines. Une époque de l'histoire peut être très commercialisable pendant un certain temps (comme la Seconde guerre mondiale par exemple), puis une autre période peut devenir plus populaire, selon les goûts des fidèles du genre historique. Les écrivains de la fiction historique doivent choisir des périodes qui suscitent l'intérêt mais qui ont également un nombre solide de sources afin qu'ils puissent fonder leurs histoires sur des noyaux solides et historiquement précis.

Dans la plupart des histoires de fiction historiques, les événements qui sont dépeints sont historiquement exacts, cependant l'écrivain peut jouer sur quelques détails liés à l'action et aux personnages. Cela aide à mettre en place une intrigue

crédible avec les événements et les personnages impliqués. Les écrivains renseignés et créatifs peuvent trouver des zones de la partie historique d'une histoire humaine à une certaine époque où il n'y a pas de sources ou qui manquent de détails et ajouter des événements fictifs pour donner vie à l'histoire. Cela aide à créer plus d'engagement avec une période mystérieuse.

Les Personnages du roman historique

Dans la plupart des histoires du roman historique, les personnages principaux sont souvent des personnages qui ont réellement existé (Cléopâtre, Napoléon...). Les écrivains utilisent de vrais personnages historiques pour interagir avec leur création de personnages fictifs et à ajouter à l'intrigue et au thème de l'histoire une touche exigeant car des événements fictifs peuvent démentir les sources historiques. Mais les auteurs de fiction historique ont utilisé de manière créative de vrais personnages comme personnages principaux à de nombreuses reprises dans ce genre, et ont dressé tout un monde crédible et astucieux.



5. Conclusion

A travers ce cours nous avons pu, en premier lieu, cerner la définition de "paralittérature" en indiquant que c'est ce qui n'est pas de la littérature. Mais qu'est-ce que la littérature ? Eh bien, la littérature englobe des œuvres écrites qui sont considérées comme "littéraires" par une personne. Ainsi, une pièce de Shakespeare pourrait être considérée comme de la "littérature", mais un numéro de la bande dessinée *Batman* pourrait être considéré comme de la "paralittérature" par une autre personne.

Le problème qui se présente est que la classification de quelques œuvres comme littéraires ou non est essentiellement un processus subjectif, c'est donc un problème qui traite la beauté qui se présente sous l'œil du lecteur/spectateur. Généralement, la «paralittérature» est utilisée par les universitaires comme un terme de dérision pour délégitimer les œuvres, en particulier la fiction de genre.

Nous arrivons à ouvrir la voie, par le biais de ce cours, à des perspectives prochaines qui proclament l'étude de ces genres dits « paralittéraires », à repenser leurs caractéristiques, leur classement et surtout revoir la notion de catégorisation qui induit le chercheur dans l'erreur absolue. Le fait littéraire est un phénomène ambiguë et mystérieux, le cerner c'est l'étouffer, le délaisser c'est une dévalorisation envers son majestueux statut.

Il faut installer, chez l'étudiant-chercheur, une certaine compétence qui vise essentiellement la mise en valeur de l'hétérogénéité du texte littéraire/paralittéraire afin de pouvoir déceler le caractère poétique qui se dégage de sa structure/thématique. Ainsi, une œuvre, quelle que soit sa catégorisation, peut devenir l'objet d'une analyse sémiotique, symbolique, thématique, mythocritique...etc. qui met en exergue son caractère plurivoque.

BIBLIOGRAPHIE

- AMIS, Kingsley, *L'univers de la science-fiction*, Edition PAYOT, Suisse, 1962.
- ANGENOT, M. (1974). *Qu'est-ce que la paralittérature ?* Études littéraires, 7(1), 9–22. <https://doi.org/10.7202/500305ar>
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002.
- BOYER, Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Edition Arman Colin, Paris, 2008.
- BOYER, Alain-Michel, Daniel COUEGNAS, *Poétiques du roman d'aventures*, Editions Cécile Defaut, Nantes, 2004.
- BERTHET, Dominique, *L'Utopie*, Edition L'Harmattan, Paris, 2002.
- BOZETTO, Roger, *La science-fiction*, Edition Arman Colin, Paris, 2007.
- BRUNEL, Pierre, VION-DURY, Juliette, *Dictionnaire des mythes du fantastique*, France, Edition : Presse universitaires de Limoges.
- CHANDES, Gérard, *Le merveilleux et la magie dans la littérature*, Amsterdam-Atlanta, Edition Rodopi B.V, 1992.
- COLIN, Jean-Paul, *La belle époque du roman policier aux origines d'un genre romanesque*, Edition : Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999.
- DE GREVE, Claude, *Éléments de littérature comparée II thèmes et mythes*, Paris, EDITION HACHETTE, 1995.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Edition : Hachette, Paris, 1977.
- GOIMARD, Jacques, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Edition Agora, 2003.
- JACQUEMIN, Georges, *Littérature fantastique*, Bruxelles, Edition LABOR, 1974
- PRINCE, Nathalie, *Le fantastique*, Edition Arman Colin, Paris, 2008.
- PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse*, Paris, Edition : Armand Colin, 3ème Edition, 2021.
- REUTER, Yves, *Les paralittératures : problèmes théoriques et pédagogiques*, Pratiques. Linguistique, littérature, didactique, 1986.
- ROMAN, Sébastien, *Penser l'utopie aujourd'hui avec Paul Ricœur*, Edition PUV, Paris, 2021.
- ROMMERU, Claude, *Clés pour la littérature : sa nature, ses modalités, son histoire*, Paris, Edition du temps, 1998
- ROWLEY, A, D'ALMEIDA, F, *Et si on refaisait l'histoire ?*, Editions Odile Jacob, Paris, 2009
- RUYER, Raymond, *l'Utopie et les utopies*, Edition PUF, Paris, 1950.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Coll. Que sais-je ?, Edition : PUF, 1990.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Coll. Poétique, Edition du Seuil, 1970.

VIEGNES, Michel, *Le fantastique*, Paris, Coll. Lettres, Edition : GF Flammarion, 2006.