



HAL
open science

La littérature pour enfants vers un monde meilleur : le rôle des romans de Hugh Lofting, *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle* dans la reconstruction de la société anglaise après la première guerre mondiale

Marie Bertrand

► **To cite this version:**

Marie Bertrand. La littérature pour enfants vers un monde meilleur : le rôle des romans de Hugh Lofting, *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle* dans la reconstruction de la société anglaise après la première guerre mondiale. Littératures. 2018. dumas-03446969

HAL Id: dumas-03446969

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03446969v1>

Submitted on 24 Nov 2021

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

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



MÉMOIRE DE
RECHERCHE MASTER 2
LLCER –ANGLAIS
MARIE BERTRAND

LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS VERS UN MONDE
MEILLEUR :

LE RÔLE DES ROMANS DE HUGH LOFTING, *THE STORY OF
DOCTOR DOLITTLE* ET *THE VOYAGES OF DOCTOR
DOLITTLE* DANS LA RECONSTRUCTION DE LA SOCIÉTÉ
ANGLAISE APRÈS LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE.

SOUTENU LE 19 JUIN
2018

SOUS LA DIRECTION DE :

CHRISTINE REYNIER,

PROFESSEUR DE
LITTÉRATURE BRITANNIQUE
À L'UNIVERSITÉ PAUL
VALÉRY, MONTPELLIER III

DIRECTRICE D'EMMA

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche, **Christine Reynier**, pour la qualité de son encadrement ainsi que pour ses précieux conseils et sa bienveillance.

Je remercie **ma famille** pour la confiance qu'ils ont toujours placée en moi et pour leur soutien sans égal tout au long de cette année.

Je remercie **Franck** pour son soutien de tous les jours et pour ses perpétuels encouragements.

Je remercie **Benjamin** pour son écoute et, tout particulièrement, pour avoir été mon compagnon de route tout au long de ce master.

Je remercie enfin **Camille** pour le temps qu'elle a bien voulu m'accorder en relisant mon travail.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche propose une analyse littéraire des deux premiers tomes de la série des aventures de Doctor Dolittle, *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle*, publiés par Hugh Lofting en 1920 et 1922. Le but de ce travail est d'étudier la réponse de l'auteur à un conflit mondial sans précédent, auquel il a lui-même participé, et de comprendre son choix d'écrire des romans pour la jeunesse dans un contexte d'après-guerre. Il sera donc question de déterminer en quoi la littérature pour enfants peut être en mesure d'avoir une quelconque influence sur ses jeunes lecteurs et, à terme, sur la société dans laquelle se construira leur vie d'adulte. Le fond tout autant que la forme des romans seront analysés, de manière à mettre en lumière les connexions surprenantes entre l'histoire d'animaux, la critique sociale et le développement de l'enfant. L'étude des romans de Lofting, réédités à partir de 1988, permettra enfin d'aborder la question de la censure dans la littérature pour enfants et de tenter d'en évaluer la légitimité en s'appuyant spécifiquement sur les modifications apportées aux deux textes.

Mots clés : Hugh Lofting, Littérature anglaise, Littérature pour enfants, Littérature d'après-guerre, Ethique du vivant, Critique sociale, Censure.

ABSTRACT

This work attempts to offer a literary analysis of Hugh Lofting's first two novels, the *Story of Doctor Dolittle* and *The Voyages of Doctor Dolittle*, written in 1920 and 1922, and both taken from his thirteen-folded book series. The aim will be to study the author's response to an unprecedented world conflict in which Lofting himself took part and to try and understand the reasons that led him to writing novels addressed to a young readership in a post-war context. I will therefore attempt to show the extent to which children's literature may be able to have some influence on young readers and, eventually, on the society in which they will grow into adults. Both the novels' content and style will be analysed so as to reveal the unexpected connexions between the animal story, social criticism and child's development. The study of Lofting's novels which were reedited from 1988 will ultimately raise the issue of censorship in children's literature and will call for the assessment of its legitimacy based on specific examples found in the texts.

Key words: Hugh Lofting, English literature, Children's literature, Post-war literature, Ethics of the living, Social criticism, Censorship.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
PARTIE I: UNE HISTOIRE D'ANIMAUX OU UNE HISTOIRE D'HOMMES?.....	13
1.1. L'ANIMAL COMME SYMBOLE HUMAIN	14
1.1.1. LES SIMILARITÉS ENTRE L'HOMME ET L'ANIMAL	14
1.1.2. ANTHROPOMORPHISME OU ANTHROPOCENTRISME?.....	18
1.2. LA DÉSILLUSION HUMAINE OU L'EFFACEMENT DE L'HOMME AU PROFIT DE L'ANIMAL	21
1.2.1. L'HOMME TOUT PUISSANT	21
1.2.2. UN DEGOÛT DE L'HUMANITÉ	24
1.2.3. UNE REMISE EN CAUSE VÉRITABLE DE LA DOMINATION DE L'HOMME SUR LE MONDE ANIMAL	25
1.3. DÎTES-MOI COMMENT VOUS TRAITEZ VOS ANIMAUX ET JE VOUS DIRAI QUI VOUS ÊTES.....	27
1.3.1 LE DROIT ANIMAL AU ROYAUME UNI	27
1.3.2 LA RECONNAISSANCE ET LA DÉFENSE DES CAPACITÉS DES ANIMAUX	29
1.3.3. LOFTING, ACTIVISTE ENGAGÉ POUR LA DÉFENSE DU DROIT ANIMAL.....	30
1.3.4. QUAND PROGRÈS DU DROIT ANIMAL RIME AVEC PROGRÈS SOCIAL	33
PARTIE II: TOUT DÉTRUIRE POUR TOUT RECONSTRUIRE : LA SUBVERSION DANS <i>THE STORY OF DOCTOR DOLITTLE</i> ET <i>THE VOYAGES OF DOCTOR DOLITTLE</i>	34
2.1. UN REGARD CRITIQUE AFFICHÉ SUR LA SOCIÉTÉ.....	35
2.1.1 QUELLE SOCIÉTÉ LOFTING PRÉSENTE-T-IL À SES LECTEURS?.....	35
2.1.2 UN DOCTOR DOLITTLE CONTRE UNE SOCIÉTÉ CAPITALISTE ET SON MATÉRIALISME INHÉRENT.....	36
2.1.3. UNE REMISE EN CAUSE DU SYSTÈME POLITIQUE ET SOCIAL.....	38
2.1.4. UNE REMISE EN CAUSE DU SYSTÈME EDUCATIF	39
2.1.5. VERS UN FUTUR PACIFISTE	41
2.2. UNE APPROCHE IMPLICITE: LA DÉSACRALISATION DES CODES LITTÉRAIRES CLASSIQUES.....	42
2.2.1 DES ROMANS POUR ENFANTS CLASSIQUES?.....	42
2.2.2 DU COMIQUE AU GROTESQUE: LE RIRE COMME MÉCANISME DE DÉFENSE ...	48
2.2.3. REVISITER L'HISTOIRE D'AVENTURE POUR ENFANTS: L'HÉROÏ-COMIQUE ...	51
2.2.4. LOFTING, MODERNISTE?	54

2.3. LA TECHNIQUE DU RENVERSEMENT CARNAVALESQUE	55
2.3.1. ET SI LES ANIMAUX SE DÉGUISAIENT EN HOMMES?	56
2.3.2. UNE SOCIÉTÉ SENS DESSUS DESSOUS	60
PARTIE III: VOIX ET VOIES : LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS COMME LITTÉRATURE QUI DONNE LE CHOIX	63
3.1. DIRE TOUT ET SON CONTRAIRE : LA POLYPHONIE AU COEUR DE LA RÉFLEXION	64
3.1.1 LA POLYPHONIE EN LITTÉRATURE : DE BAKHTINE À LOFTING	64
3.1.2 DES VOIX QUI JOUENT AVEC LES STÉRÉOTYPES	66
3.1.3. ENTRE SEXISME ET FÉMINISME	69
3.1.4. LOFTING, IMPÉRIALISTE?	72
3.2. DISCOURS RACIAL ET CENSURE : ENTRE LIBERTÉ ET RÉPRESSION ..	76
3.2.1 L'UTILISATION DE LA CENSURE DANS LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS.....	76
3.2.2 DISCOURS RACISTE OU REPRÉSENTATION D'UN MONDE RACISTE?	78
3.2.3. LA REPRÉSENTATION D'UN MONDE SANS COULEURS	81
3.3. ÉCRIRE LE MONDE DE DEMAIN AVEC LES ENFANTS PLUTÔT QUE POUR LES ENFANTS	84
3.3.1. L'ENFANT ET LE POUVOIR DE SUSPENSION VOLONTAIRE DE L'INCRÉDULITÉ.....	85
3.3.2. POSER UN REGARD NEUF SUR LA SOCIÉTÉ : LE RÔLE DE L'ENFANT-ANIMAL	88
3.3.3. DES ROMANS FÉDÉRATEURS	91
CONCLUSION	96
ANNEXE	103
BIBLIOGRAPHIE	113

◆ INTRODUCTION ◆

UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS EN ANGLETERRE

La littérature pour enfants, condamnée dès ses origines par la dimension discriminante de son appellation, se présente comme un domaine littéraire à part, et par là même, mis à l'écart de la « vraie » littérature (Westman 283), implicitement destinée à un lectorat adulte. En anglais, ce n'est plus une littérature *pour* enfants mais bien une littérature *des* enfants qui est désignée par le terme « children's literature », appuyant ainsi la définition d'une littérature non seulement écrite pour les enfants mais appartenant exclusivement au monde de l'enfance. Un adulte ne peut-il donc pas lire et apprécier à sa juste valeur un roman qu'il aurait trouvé dans le rayon « littérature pour enfants » d'une bibliothèque ? D'après C. Walter Hodges, l'enfance et l'âge adulte ne seraient pas deux périodes distinctes de la vie humaine qui n'entreraient jamais en contact, mais plutôt deux états d'esprits coexistant en nous à travers notre vie : « if in every child there is an adult trying to get out, equally in every adult there is a child trying to get back. On the overlapping of those two, *there* is the common ground » (Hunt 25, italiques dans l'original). Ce point de rencontre entre l'âme de l'enfant et l'âme de l'adulte pourrait bien se trouver au sein de la littérature pour enfants, elle-même écrite par un auteur adulte et pourtant lue par un public enfant. Dans bien des cas, les romans lus dans notre enfance pourront avoir une influence sur notre développement et par conséquent sur l'adulte que nous deviendront, faisant ainsi de la littérature pour enfants un outil d'accompagnement de l'enfant vers la maturité (Hunt 1). En Angleterre, il faudra attendre le XVIII^e siècle pour que l'on s'intéresse à cette littérature d'entre-deux âges et qu'on lui trouve une place au sein d'un paysage littéraire jusque-là réservé aux adultes, et plus particulièrement l'année 1744 avec la publication de *A Little Pretty Pocket-Book*, écrit par Newbery et considéré comme le premier roman pour enfants (Hughes 542). A ses débuts, la littérature pour enfants ne constituait cependant qu'un support didactique supplémentaire utilisé par les adultes pour éduquer, ou même, dans bien des cas, conditionner, les enfants : « [children's literature was made of] the encasement of the instructive material that adults thought their children would need within an entertaining format that children might be supposed to want » (Newbery cité dans Grenby, 4). A l'orée du XIX^e siècle, c'est donc une littérature pour enfants conservatrice qui se développe et qui servira principalement, tout au long de l'ère victorienne, à consolider et sécuriser les valeurs sociales de l'époque. Cette tendance persistera ensuite jusqu'au début du XX^e siècle où le succès du roman d'aventure, pourtant considéré comme un genre divertissant dès son apparition dans les années 1840 (Knwoles 5), n'échappera pas aux normes genrées de l'époque, marquant ainsi

une nette différence entre le roman d'aventure pour les garçons, et la fiction domestique pour les filles – une séparation qui subsiste encore dans une certaine mesure au sein des romans pour enfants contemporains (Thacker 53).

POURQUOI ÉCRIRE POUR LES ENFANTS ?

Quel est donc véritablement la fonction de la littérature pour enfants ? Les auteurs cherchent-ils à éduquer, formater, divertir, subvertir ? Cette littérature remplit-elle-même une quelconque fonction ou existe-elle simplement pour ce qu'elle est ? Ces questions, qui pourraient s'appliquer à tout type de littérature, ne trouvent pas une réponse unique mais plutôt des réponses très subjectives émanant de différents auteurs ou même de parents. Par exemple, Perry Nodelman fait référence aux points de vue de certains adultes qui considèrent que la littérature pour enfants doit servir à protéger les jeunes lecteurs de la dure réalité du monde (Owen et Pividori 239), confiant ainsi à l'auteur la lourde tâche de choisir ce qu'un enfant doit et ne doit pas savoir sur le monde. Pour d'autres, écrire pour un jeune public doit s'inscrire dans une volonté de rejeter le rationnel et le conventionnel afin de laisser place au nouveau (Tacker 105).

COMMENT CONTINUER À ÉCRIRE POUR LES ENFANTS EN TEMPS DE CRISE MONDIALE?

Qu'elle remplisse une fonction protectrice ou novatrice, la littérature pour enfants semble dans les deux cas se trouver pourvue de lourdes responsabilités dès le début du XX^{ème} siècle alors qu'elle doit faire face, aux côtés de ses jeunes lecteurs, à une guerre d'une ampleur sans précédent. Avec plus de soixante-dix millions de soldats mobilisés (Owen et Pividori 237), la première guerre mondiale met la population face à une violence jusqu'ici insoupçonnée et ébranle par la même occasion la création littéraire de l'époque : en effet, comment peut-on continuer à écrire des fictions lorsqu'en réalité l'on assiste à tant d'horreur ? Au XX^{ème} siècle, la guerre, par le souvenir traumatique qu'elle invoque, ne se laisse pas raconter avec facilité (Owen et Pividori 5) et la demande d'une représentation de la guerre dans les romans de fiction reste très limitée jusqu'à la deuxième moitié du siècle (Paris 156). Mais qu'en est-il de la littérature pour enfants ? Quel défi la première guerre mondiale représente-elle pour une littérature destinée à un si jeune lectorat ? Et de quelles façons ces jeunes lecteurs eux-mêmes font-ils l'expérience de la guerre ? Pour Owen et Pividori, « the war posed a threat not only to the lives of individual children, but to the existence of childhood itself » (11). La vie de l'enfant, ainsi que l'âme de l'enfant – autrement dit son innocence – sont ainsi mis en péril par la guerre

et doivent être protégés. Ce serait donc bien là que la littérature pour enfants et sa dimension protectrice interviendraient, et pourtant, l'optimisme qui caractérise souvent cette littérature est lui aussi menacé par la peur et l'anxiété qui ont envahi l'Europe (Thacker 110). Les auteurs de l'époque se retrouvent ainsi face à un dilemme : faut-il ignorer la guerre et continuer à écrire des fictions pour faire rêver les enfants, ou faut-il évoquer la réalité et tenter de l'expliquer aux jeunes lecteurs ? L'imagination comme anesthésiée par l'inhumanité bien réelle de la guerre, beaucoup d'auteurs optent pour la deuxième option, allant même jusqu'à afficher un parti pris au sein de leur fiction afin d'influencer la jeunesse à soutenir l'effort de guerre ou à s'y opposer. Cette prise de position par rapport à la guerre commence d'ailleurs bien avant 1914 avec une littérature pour enfants que l'on pourrait qualifier de propagandiste dans la mesure où ses auteurs profitaient bien souvent de ce support pour convaincre les jeunes lecteurs de la légitimité de l'Empire britannique et de la nécessité de le protéger en faisant la guerre à ses ennemis (Owen et Pividori 225). Des auteurs tels que G. A. Henty à la fin du XIX^{ème} siècle, en écrivant des romans d'aventures pro-impériaux, posèrent les fondations d'une « culture de plaisir de la guerre » (Paris xvii) et encouragèrent les jeunes soldats, en âge de combattre en 1914, à s'engager pour la gloire de leur pays et participer à une guerre qui signifiait pour eux « journeying to another country ; seeing strange sights and hearing unfamiliar sounds, and taking part, for all one knew, in deeds which would become historical » (Capitaine F.S. Brereton cité dans Paris, 14). La littérature pour enfants était donc considérée comme un outil de propagande privilégié pour Charles Masterman, superviseur du Bureau de Propagande situé à Wellington House (Paris 7), puisqu'il était question de donner à la jeunesse une image de la guerre comme un effort nécessaire afin d'assurer leur protection et, plus important encore, la stabilité de leur futur en tant qu'adultes (Owen et Pividori, 238). Au défi d'écrire une littérature destinée à de jeunes lecteurs en temps de crise, la vaste majorité des auteurs répondirent donc en produisant des récits ayant une fonction politique, celle de participer à maintenir un nombre de soldats engagés suffisant. L'intention première de ses auteurs n'était donc plus de divertir, mais bien d'éduquer les enfants à un patriotisme idéalisé selon lequel mourir pour sa patrie constituerait la gloire ultime.

L'UNIQUE RÉPONSE DE HUGH LOFTING AU DÉFI LITTÉRAIRE LANCÉ PAR LA GUERRE

Au beau milieu de ce paysage littéraire belliqueux, apparaît le personnage inattendu de Doctor Dolittle, créé par l'auteur et soldat Hugh Lofting pendant ses longues heures passées dans les tranchées entre 1914 et 1918. Doctor Dolittle, médecin généraliste de l'ère victorienne

qui décide d'apprendre le langage des animaux et de devenir vétérinaire, n'a en effet rien des caractéristiques des héros d'aventure populaires au sein de la littérature pour enfants de l'époque et n'a, en apparence, rien à voir avec le contexte dans lequel il a été créé. Et pourtant, étudier les aventures de ce docteur, c'est avant tout étudier la réponse immédiate d'un auteur pour enfants, Hugh Lofting, à un conflit qu'il est en train de vivre de l'intérieur en tant que soldat engagé dans le corps des gardes irlandais. Alors pourquoi ce choix d'inventer un personnage venant d'un autre siècle et d'ignorer volontairement le contexte de crise mondiale de l'époque ? Quel effet produit-on sur ses lecteurs lorsque l'on décide d'omettre de parler de la guerre alors même que l'on écrit depuis le champ de bataille ? Peut-on jamais d'ailleurs parvenir à tenir la réalité à distance de la fiction, ou celle-ci finit-elle toujours par transparaître à travers la plume de l'auteur ? Pour tous les questionnements qu'elle pose, et pour sa réponse unique à un conflit tout autant unique, la série de romans écrits par Lofting racontant les aventures de Doctor Dolittle mérite à mon sens d'être étudiée et analysée plus en profondeur.

Si le personnage principal des romans fut créé par Lofting pendant la guerre, il faudra attendre 1920 pour que le premier tome, *The Adventures of Doctor Dolittle*, voie le jour. En effet, ce premier tome trouve ses origines dans les lettres écrites par Lofting lorsqu'il était au front, et destinées à ses enfants Elizabeth et Colin, à qui il préférait cacher l'horreur de la guerre (Elick, 2007, 323). Pourtant, lorsque l'on s'intéresse de plus près à la genèse de la série de romans, on se rend compte que c'est bel et bien les horreurs de la guerre qui ont inspiré ces lettres à l'auteur, et plus particulièrement la cruauté de l'homme envers les animaux qui participaient eux aussi à l'effort de guerre (Elick, 2007, 324). En 1917, déjà plus d'un million de chevaux, 200 000 mules, 47 000 chameaux et 11 000 bœufs avaient été réquisitionnés par l'armée britannique et transportés au front (Kean 167). Positionné aux premières loges, Lofting pouvait donc être témoin de la maltraitance des animaux et de leur sacrifice forcé, évoqué par Ethel Bilbrough dans son journal : « Men fight *voluntarily*, but the horses are dragged into the sickening mêlée to suffer and go through untold agonies all through no fault of their own, it seems so unfair to them » (Kean 171, italiques dans l'original). Lofting, en décidant de mettre à l'honneur les animaux dans ses romans, adopte ainsi une perspective nouvelle pour traiter d'une guerre qui rythme son quotidien, et qui constitue inévitablement sa source d'inspiration : « no children's writer has acknowledged as openly as H. Lofting that the carnage of the First World War served as an inspiration for his work » (Elick, 2007, 324). Toutefois, la série de romans qui suit les aventures du drôle de docteur ayant été officiellement publiée entre 1920 et 1952, on ne peut pas considérer l'œuvre de Lofting comme appartenant à la littérature de la première guerre mondiale, mais plutôt à la littérature d'après-guerre. Quels étaient alors les

enjeux des auteurs pour enfants d'après-guerre ? Que fallait-il raconter aux enfants ? Lofting semblait avoir une idée bien précise sur la question.

LE CHOIX D'ÉCRIRE DES HISTOIRES D'ANIMAUX APRÈS LA GUERRE

Si le personnage de Doctor Dolittle apparaît dans les titres de chaque tome écrit par Lofting, l'on se rend rapidement compte à la lecture des romans que ce sont les animaux qui tiennent la place centrale au sein de l'histoire. En effet, le docteur s'accompagne de ses amis les animaux dans chaque voyage ou aventure qu'il entreprend et parvient le plus souvent à ses fins grâce à leur précieuse aide. Nous avons donc affaire ici au genre de l'histoire d'animaux qui est un genre ancien, remis au goût du jour au début du XX^{ème} siècle en Angleterre par des auteurs tels que Kenneth Grahame et E. B. White (Otten et Schmidt 83). Au sein même de ce genre, l'on distingue deux sous-genres qui sont l'histoire d'animaux fantastique et l'histoire d'animaux réaliste. Dans la première, les animaux se retrouvent comme par magie dotés de la parole, sans que cela ait une quelconque explication rationnelle, alors que dans la deuxième, si les auteurs donnent également une voix à leurs personnages animaux, ils ne leur rendent finalement que ce qui leur est dû, puisqu'ils partent du principe que les animaux savent bel et bien parler dans le monde réel, mais que les humains ne prennent simplement pas la peine d'apprendre leur langage (Otten et Schmidt 83). A la lumière de ces définitions, nous comprenons donc que les romans de Lofting entrent dans cette dernière catégorie, l'histoire d'animaux réaliste, car il suffit au docteur Dolittle d'une ouverture d'esprit suffisante, de travail et de persévérance, pour parvenir à communiquer avec les animaux qui partagent sa vie. Mais quel est donc l'intérêt pour un auteur d'après-guerre de faire parler des animaux de manière légitime ? Serait-il question de trouver un autre langage que le langage humain pour parvenir à exprimer le sentiment traumatique laissé par la guerre, que les mots ne peuvent pas exprimer ? Serait-ce une façon implicite d'accueillir et écouter de nouvelles voix pour que celles-ci couvrent les échos encore perceptibles des bombes dans les oreilles des anciens combattants ? Pour Lofting, il semble que l'histoire d'animaux soit tout d'abord un support idéal pour traiter de la place de l'homme et de l'animal dans la société et défendre les droits de ces êtres qui ont « besoin d'un autre pour faire valoir [leurs] intérêts et [les] représenter » (Pelluchon 165). Dès le XIX^{ème} siècle et la théorie de l'évolution de Darwin, la place privilégiée de l'homme dans la hiérarchie des espèces est mise à mal (Pelluchon 197) et le singe qui était notre ancêtre devient notre cousin (Matignon 32). L'homme perd alors son incontestable supériorité, et par là même, son droit de traiter les animaux comme des êtres inférieurs n'ayant pas de conscience.

Dans ce contexte, la première guerre mondiale, spectacle de cruauté humaine, ne fait que glorifier le monde animal dans lequel une telle guerre ne pourrait éclater et force à admettre que l'homme a lui aussi besoin de l'animal : « the important support given to men at war by animals was acknowledged by a contemporary article in the *Psychoanalytic Review* (...) » (Kean 174). Lorsqu'il est question d'animal, l'homme n'est donc jamais très loin, et l'histoire d'animaux, bien qu'elle ne donne une place que secondaire à ses personnages humains, n'oublie pas pour autant de raconter l'humanité. En effet, présent par négation, l'homme transparaît toujours à travers le personnage animal, puisqu'il semble que les droits de l'un retentissent inévitablement sur ceux de l'autre : « just as vivisection of animals was seen by opponents to lead towards experimentation on humans, similarly the treatment of animals in war was seen to affect directly the treatment of men » (Kean 169). L'histoire d'animaux pour enfants aurait ainsi beaucoup plus de potentiel que l'on ne pense, en ce qu'elle permettrait de parler de l'homme sans jamais mentionner son nom.

THE STORY OF DOCTOR DOLITTLE, THE VOYAGES OF DOCTOR DOLITTLE ET L'APRÈS-GUERRE

Puisque l'intérêt de mon travail de recherches sera de lier l'histoire d'animaux pour enfants à la société anglaise d'après-guerre, j'ai choisi d'étudier parmi les romans constituant la série des aventures de Doctor Dolittle, les deux premiers tomes écrits par Lofting à son retour du front : *The Story of Doctor Dolittle* (1920) et *The Voyages of Doctor Dolittle* (1922). Le premier tome, directement inspiré des lettres de Lofting envoyées à ses enfants lorsqu'il était dans les tranchées, possède par conséquent un lien très fort avec les années de guerre, alors que le deuxième tome, écrit quelques années après l'armistice, ne peut, à mon sens, qu'avoir été inspiré par le contexte d'après-guerre et le traumatisme général qui l'accompagna. La mise en parallèle et la comparaison de ces deux œuvres permettront donc de mettre en lumière les valeurs que Lofting, fort de son expérience sur les champs de batailles, voulut transmettre à ces jeunes lecteurs dont l'enfance fut perturbée, parfois même avortée, par la première guerre mondiale. Mais comment un roman pour enfants, parsemé d'illustrations et ayant pour protagonistes un docteur et ses amis les animaux, peut-il vraisemblablement remplir une quelconque fonction sociale ? En effet, de par sa simplicité apparente, la littérature pour enfants a souvent été sous-estimée, tout comme l'a été son jeune lecteur, pourtant perçu par les auteurs comme le « lecteur idéal¹ » (Tacker et Webb 42, capable de dépasser le premier niveau de

¹ « (...) the need to retain an image of the child as some kind of ideal reader can be seen as a motivating force in much of the classic children's literature of the period [second half of the 19th century]. » (Thacker et Webb 42)

lecture et de comprendre ce qui est seulement suggéré. Les illustrations, présentes dans les deux romans qui font l'objet de notre étude, ne doivent pas quant à elles être considérées comme des éléments puérils et décoratifs, mais plutôt comme un moyen de renforcer le sens transmis par les mots de l'auteur, et parfois même, d'y ajouter de nouvelles subtilités. Rien donc, dans les romans de Lofting, n'est présent par hasard, ou pour le simple divertissement des enfants. Tout a un sens, et tout sert une fonction bien particulière que nous tenterons de définir à travers ce travail de recherche.

QUELLE QUESTION SE POSER ?

Après avoir évoqué le potentiel indiscutable de la littérature pour enfants et plus particulièrement de l'histoire d'animaux, et après avoir mis en avant les liens existant toujours entre une œuvre et le contexte de sa création, une question semble s'imposer à nous comme une évidence : en quoi les deux romans de Lofting, *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle*, offrent-ils aux lecteurs enfants et adultes les moyens de construire un futur optimiste après la première guerre mondiale ?

Afin de répondre au mieux à cette question, nous étudierons tout d'abord les deux tomes sous l'angle de l'histoire d'animaux afin d'appréhender les enjeux qui en font implicitement des histoires d'hommes. Il sera donc question d'analyser les personnages animaux pour mettre en relief leurs ressemblances avec les humains, avant de montrer que le lecteur assiste au cours des deux tomes à la chute de l'homme entraînée par la supériorité inattendue de l'animal, tout cela orchestré par un auteur engagé tout autant pour le progrès des droits animaux que pour le progrès social. Dans un deuxième temps, nous présenterons les deux romans comme des romans subversifs attaquant parfois explicitement, parfois implicitement la société anglaise, pour arriver à un renversement final des valeurs, lui seul permettant une reconstruction progressiste de la société après une crise mondiale. Enfin, nous verrons en quoi *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle* prouvent que la littérature pour enfants est une littérature qui donne le choix, dans laquelle l'on peut dire tout et son contraire afin d'encourager le lecteur à la réflexion. Cependant, l'on montrera que la dimension polyphonique des romans les rend vulnérables à la censure, en particulier lorsque les personnages touchent au discours racial, et il conviendra alors dans ce travail d'ouvrir le débat sur la légitimité de la censure appliquée à la littérature pour enfants. Faut-il donc écrire *avec* les censeurs, *pour* les enfants, ou bien *contre* les censeurs mais *avec* les enfants ? De manière générale, les deux romans de Lofting nous offrent les outils nécessaires afin de poser la question du rôle de la littérature pour enfants dans l'imagination, et par conséquent la construction, du monde de demain.

◆ PARTIE I ◆

UNE HISTOIRE D'ANIMAUX OU UNE
HISTOIRE D'HOMMES ?

1.1 « L'ANIMAL QUE DONC JE SUIS »² : L'ANIMAL COMME SYMBOLE HUMAIN

Dès le XIX^{ème} siècle et la parution en 1859 de l'ouvrage célèbre de Darwin, *On the Origin of Species*, le règne de l'humain sur le monde animal est remis en question. En effet, d'après l'auteur, l'homme n'aurait aucune raison de se considérer comme « une espèce séparée des autres » (Pelluchon 197) puisque ses origines le lient inévitablement à l'animal et annulent le concept même de « propre de l'homme » (Pelluchon 201). Tel un tremblement de terre renversant les fondations de la suprématie humaine, la théorie de l'évolution de Darwin a pour effet de brouiller la frontière entre l'homme et l'animal : « the effect of Darwin's ideas was both to make the human more animal and the animal more human (...) » (Denenholz et Danahay 2). L'homme entre donc dans le XX^{ème} siècle avec bon nombre d'incertitudes quant à sa place dans le monde du vivant et ne peut plus fermer les yeux sur les caractéristiques qui le rapprochent manifestement de l'animal.

1.1.1 LES SIMILARITÉS ENTRE L'HOMME ET L'ANIMAL

Ce sont bien ces points communs entre l'homme et l'animal que Lofting semble vouloir mettre en avant au sein de ses romans où la cohabitation de personnages humains et animaux favorise la comparaison entre les deux espèces. Tout d'abord, l'auteur souligne nos ressemblances physiologiques, notamment en faisant un parallèle avec notre cousin le singe, que Matignon place par ailleurs « à la charnière entre l'homme et l'animal » (Matignon 29). A la vue d'un singe, l'homme ne peut en effet que constater une ressemblance physique frappante, que le narrateur de *The Story of Doctor Dolittle* retranscrit avec simplicité au chapitre 3 en décrivant le personnage de Chee-Chee: « (...) Chee-Chee, who had hands, and could do things like a man »³. Ici, parce que Chee-Chee possède des mains, il paraît absurde de ne pas lui reconnaître les compétences manuelles d'un homme et de penser ce dernier comme supérieur. Dans le deuxième tome, Lofting va plus loin encore dans la démonstration de la ressemblance entre l'homme et le singe en montrant qu'un habit humain suffit à changer l'apparence d'un singe en homme et créer la confusion: « but it was only when I at last got a glimpse of the face under the hat that I could be really sure it was a monkey » (Partie 1, Chapitre 13). Cette idée est renforcée par une illustration au sein du même chapitre représentant Chee-Chee, habillé en

² Titre de l'œuvre de Derrida (2006).

³ Sauf précision du contraire, je ferai référence à des citations tirées des versions non-censurées des textes. Afin d'éviter toute erreur due à l'impression des textes non-censurés dans un format n'étant pas toujours adapté, je ferai par ailleurs référence aux chapitres plutôt qu'aux pages des romans.

femme (illustration 1)⁴, qui sert d'argument visuel pour convaincre le lecteur que le personnage a en effet toute l'allure d'un homme et que cet « air de famille » ne peut être questionné.

Au-delà de l'aspect physiologique, Lofting veut lier l'homme et l'animal d'un point de vue historique, en rappelant aux lecteurs notre passé commun avec celui-ci. Dans le premier tome, c'est encore à travers le personnage de Chee-Chee que l'auteur met en relief cette histoire partagée par l'homme et l'animal dès l'origine du vivant : « Chee-Chee spoke of many things his grandmother had told him – tales of long, long, long ago, before Noah and the Flood, – of the day when men dressed in bear-skins and lived in holes in the rock and ate their mutton raw (...) » (chapitre 7). Dans le monde de Dolittle, les singes, s'ils n'écrivent pas l'histoire, sont bien capables de la raconter et font ainsi partie d'une culture de l'oralité, toujours entretenue par de nombreux peuples humains de nos jours. Les faits racontés par Chee-Chee montrent également le partage d'une même culture, puisque « Noé et le Déluge » est mot pour mot le titre d'un épisode biblique⁵ de la Genèse, impliquant ainsi que les singes, comme les hommes, ont reçu une éducation religieuse. Bien que fondé sur des croyances occidentales, cet argument permet à l'auteur de rapprocher l'homme et l'animal d'un point de vue culturel, en imaginant que les animaux puissent avoir la même perception et compréhension de l'histoire que nous. Après tout, pourquoi pas ? Nous dit Lofting. Les animaux et les hommes ont évolué côte à côte à travers les siècles et certains animaux d'origine très ancienne pourraient bien nous renseigner sur l'histoire de l'humanité et du vivant en général. Doctor Dolittle a bien conscience de cela et se lance dans le deuxième tome à la recherche du plus ancien coquillage des mers afin d'en savoir plus sur l'origine du monde : « Well, you see, some of the shellfish are the oldest kind of animals in the world that we know of (...). If I could only get to talk their language, I should be able to learn a whole lot about what the world was like ages and ages and ages ago » (Doctor Dolittle, Partie 1, Chapitre 4). La répétition de l'adverbe « long » dans le premier tome et du nom « ages » utilisé en fonction adverbe dans le deuxième tome, renforcent l'idée d'un long et riche passé commun entre nos Espèces⁶ qui ont su cohabiter depuis des millénaires. Sommes-nous alors si différents de nos voisins de toujours ?

Nous possédons des caractéristiques physiques communes avec les animaux, nous l'avons vu, mais qu'en est-il de nos compétences intellectuelles ? Le cerveau humain est-il unique ? D'après Matignon, « il n'existe pas dans le cerveau, une catégorie de cellule (...) qui

⁴ Voir les illustrations en annexe.

⁵ (Gn 6-9): <https://www.bible-service.net/extranet/current/pages/200358.html>

⁶ J'utiliserai la majuscule sur le mot « Espèce » lorsqu'il s'agira de faire référence à l'Espèce humaine ou à l'Espèce animale en général, en gardant à l'esprit que le monde animal est lui-même constitué de différentes espèces.

soit spécifiquement humaine, pas plus que l'on ne détecte d'aire propre à notre seule espèce, ni même un type de réseau neuronal spécifique » (85). Rien donc ne semble faire du cerveau humain un organe extraordinaire puisque, comme le souligne Darwin, « si les facultés mentales de l'homme diffèrent immensément en degré de celles des animaux (...), elles n'en diffèrent pas quant à leur nature » (Darwin cité dans Matignon 107). La compétence intellectuelle majeure qui vaut à l'animal son statut d'être vivant inférieur à l'homme est probablement la compétence langagière que nous, en tant qu' « animaux parlants » (Derrida 53), avons su développer. Lofting refuse cette barrière intellectuelle entre l'homme et l'animal et décide donc de donner à ses personnages animaux le pouvoir de la parole. Dans les deux tomes, les personnages animaux paraissent donc tout autant capables de communiquer que les personnages humains : « (...) although I am only a bird, I can talk like a man (...) » (Polynesia, Tome 1, Chapitre 6). Le langage n'est plus un privilège réservé à l'homme et ne l'aurait en fait jamais été, nous dit l'auteur, puisque les coquillages les plus anciens sont eux aussi capables de parler : « the only thing it [the fidgit's language] reminded of – slightly – is ancient Hebrew » (Tommy, Tome 2, Partie 4, Chapitre 2). Le narrateur implique ici une potentielle origine commune du langage humain et animal et nous met ainsi face à notre propre incapacité à entendre et reconnaître la voix animale.

Après avoir mis en parallèle les capacités intellectuelles de l'homme et de l'animal et démontré que le cerveau animal ressemble au cerveau humain, Lofting peut maintenant comparer les compétences émotionnelles des deux espèces. Dans son ouvrage *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), Darwin pose les fondations de cette comparaison en soutenant que les émotions sont universelles et donc communes à tous les hommes et tous les animaux: « neither our expressions nor our emotions are unique to human beings ; other animals have some of the same emotions, and some of the expressions shown by animals resemble our own » (Darwin xxii). Les animaux, comme les hommes, seraient donc capables de ressentir tous types d'émotions, à commencer par des émotions négatives, comme on peut le voir dans les deux tomes des aventures du Docteur Dolittle. Dans le deuxième tome, l'écureuil blessé recueilli par Tommy avoue au docteur se sentir seul et s'inquiéter pour sa femme et ses enfants dont il n'a pas de nouvelles, prouvant ainsi aux lecteurs la capacité des animaux à ressentir de l'inquiétude. Dans le premier tome, certains animaux font l'expérience du sentiment de tristesse qu'ils manifestent de la même manière que les humains, en pleurant : « they [the animals] still stood there upon the rocks, crying bitterly and waving till the ship was out of sight » (chapitre 12). L'universalité du sentiment de tristesse est plus encore représentée au chapitre 19 lorsque l'oncle du jeune garçon que Dolittle et ses confrères ont sauvé des pirates

reste introuvable : « and now *the animals* gave up chattering and sat around silent, anxious and miserable. *The little boy* again grew sad. And on *Jip's* face there was a worried look » (italiques ajoutées). Ici, la description des émotions des personnages est construite en trois temps, permettant ainsi à l'auteur de placer le personnage humain au milieu des personnages animaux et de renforcer la similarité des émotions ressenties par les différents personnages : les animaux, puis le jeune garçon, puis un autre animal, ressentent tour à tour le même sentiment de tristesse et de désarroi. Fort heureusement, les émotions positives sont également largement représentées dans les aventures du Docteur Dolittle. Par exemple, lorsque dans le premier tome les marsouins apprennent au docteur que l'oncle du jeune garçon ne s'est pas noyé, la joie envahit le bateau et tous les personnages, humains comme animaux, expriment leur soulagement ensemble, de la même façon : « So the Doctor ran downstairs with the news and told the nephew, who clapped his hands with happiness. And the pushmi-pullyu took the little boy on his back and gave him a ride round the dining-room table ; while all the other animals followed behind, beating the dish-covers with spoons, pretending it was a parade » (chapitre 17). Exprimer sa joie en mimant une parade peut sembler être un comportement exclusivement humain, et pourtant, Lofting veut nous montrer ici que les animaux, puisqu'ils savent ressentir les mêmes émotions que nous, savent également les exprimer de la même manière. Cette idée d'une expression universelle des émotions transparaît au chapitre 20 lorsque Jip parvient à retrouver l'oncle du jeune garçon et qu'il exprime sa joie au côté de ses nouveaux amis animaux : « when the animals and the little boy saw the Doctor and Jip coming back to the ship with the red-headed man, they began to cheer and yell and dance about the boat ». Le comportement des personnages en réaction à cette bonne nouvelle nous rappelle d'ailleurs l'argument de Darwin en faveur d'une expression universelle des émotions, selon lequel « under a transport of joy or of vivid pleasure, there is a strong tendency to various purposeless movements, and to the utterance of various sounds » (Darwin 80). Tel un disciple de Darwin, Lofting prend donc soin dans ses deux romans d'attribuer à tous ses personnages les mêmes émotions ainsi que la même capacité à les extérioriser.

Selon Derrida, « l'animal ne ressemble à l'homme et n'entre en relation avec l'Autre (...) que dans la mesure de sa maladie, du défaut névrotique qui le rapproche de l'homme (...) » (184). S'il possède certaines des caractéristiques physiques de l'homme ainsi que certaines de ses compétences intellectuelles, l'animal partagerait donc également les mêmes défauts que celui-ci. En effet, dans ses deux romans, Lofting ne présente pas à ses lecteurs un monde animal parfait et protégé des vices du monde humain, mais choisit au contraire de transposer les problèmes des sociétés humaines chez les animaux. Au chapitre 8 du premier tome, le lion se

présente comme « the king of beasts » et parle de sa femme la lionne avec peu de respect (« but the wife is anxious »), dressant ainsi le tableau d'une société animale inégalitaire et machiste. Une hiérarchie semble même être établie au sein du monde animal, basée sur le niveau intellectuel de chacun et par conséquent, des jugements des animaux entre eux : « it was all that stupid pig's fault » (Polynesia, Tome 1, Chapitre 11) ; « the animals out there [Africa] were very nice to us and all that. But somehow the dear creatures seemed a bit stupid » (Polynesia, Tome 2, Partie 1, Chapitre 5). Il semble par ailleurs que Lofting ait choisi le personnage de Polynesia comme cristallisateur des défauts humains puisque l'on se rend compte au fil des pages que le perroquet pense voler au-dessus des autres personnages et supporte mal que l'on remette en question sa supériorité : « I was picking up crumbs off the gravel path when she comes swanking into the garden, turning up her nose in all direction, as though she owned the earth – just because she's got a lot of colored plumage » (Polynesia, Tome 2, Partie 2, Chapitre 9). Ici, Polynesia est bel et bien coupable de jalousie, un autre sentiment négatif considéré comme un défaut humain. Personne n'est parfait dans les romans de Lofting, mais tous les personnages tendent à s'améliorer et à apprendre de leurs erreurs, le plus souvent en suivant les bons conseils de Doctor Dolittle, la voix de la sagesse : « And if you don't help the other animals now, the lions may find themselves all alone when *they* are in trouble. That often happens to proud people » (Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 8, italiques dans l'original). Ce qui est vrai pour les hommes l'est aussi pour les animaux, et inversement, puisque l'on comprend au fil de la lecture qu'il n'y a pas d'humain sans la présence d'un animal (Grenby et Immel 243).

1.1.2 ANTHROPOMORPHISME OU ANTHROPOCENTRISME ?

L'anthropomorphisme est défini comme « la tendance à attribuer aux êtres et aux choses des manières d'être et d'agir, des pensées humaines » alors que l'anthropocentrisme est une « doctrine, attitude, qui fait de l'homme le centre et la fin de tout⁷ ». Une question se pose alors : l'anthropomorphisme mène-t-il inévitablement à un certain anthropocentrisme, en est-il le symptôme, ou permet-il au contraire de remettre en question le point de vue auto-centré de l'homme ? Dès l'instant où un auteur décide d'inclure des personnages animaux dans sa fiction, celui-ci doit faire un choix : humaniser ses personnages ou bien les représenter tel que nous les voyons en réalité. La problématique de l'anthropomorphisme est donc courante dans l'étude de

⁷ Les deux définitions sont tirées du *Dictionnaire de Notre Temps*, Hachette, 1991.

l'histoire d'animaux (Knowles et Malmkjaer 18) où les personnages sont bien souvent des représentants de l'humanité (Otten et Schmidt 83).

Les deux romans de Lofting n'échappent pas à cette problématique puisque nous avons affaire à des animaux parlants, ayant des caractéristiques et des comportements traditionnellement réservés à l'homme. Par exemple, dans le chapitre 3 du premier tome, les animaux décident d'installer un stand de fleurs et de légumes devant la maison du docteur afin de redresser la situation financière de leur foyer en vendant des roses et des radis. Le concept même d'argent étant une création humaine, on peut dire ici que Lofting choisit délibérément une approche anthropomorphiste dans le développement de ses personnages animaux. Quelques chapitres plus loin, c'est le concept de cadeau qui est étonnamment connu des singes alors que ce geste semble exclusivement faire partie des codes sociaux humains : « I do not think we ought to let this good man leave our land till we have given him a fine present to take with him, so that he may know we are grateful for all that he has done for us » (Les singes, Tome 1, Chapitre 9). Au sein des deux tomes, les normes sociales sont en effet familières aux personnages animaux, mais aussi avec la hiérarchie sociale humaine et tout ce qu'elle comporte d'injuste, sans afficher une volonté de la questionner : « In that way, I can talk while I am eating without being rude. Our people have always been very polite » (Pushmi-Pullyu, Tome 1, Chapitre 10) ; « we regular fishes don't have anything to do with the shellfish. We consider them a low class » (Figdit, Tome 2, Partie 4, Chapitre 2).

Imaginer des animaux se comportant comme des humains peut bien souvent prêter à sourire, notamment car les personnages nous renvoient à l'absurdité de notre propre fonctionnement et nous encouragent à percevoir l'humanité d'un point de vue nouveau. En effet, Lofting ajoute une note d'humour à son roman lorsqu'il nous présente, dans le chapitre 14 du premier tome, une rate âgée qui souffre de rhumatisme, ou lorsqu'il s'amuse des différences d'accent en Angleterre qui toucheraient également le gazouillement des oiseaux : « He [the sparrow] comes from London. The country sparrows round about here are always laughing at him. They say he chirps with such a Cockney accent...He is a real city bird » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 1, Chapitre 9). Les illustrations qui apportent une dimension visuelle à l'approche anthropomorphiste de l'auteur, renforcent également le décalage entre l'apparence bien animale des personnages et leurs comportements humains. Ainsi, dans le premier tome, la première illustration du chapitre 3 (illustration 2) nous montre les animaux allongés sur des transats, en convalescence dans le jardin du docteur, et nous rappelle inévitablement notre attitude lorsque l'on s'étend dans le jardin pour profiter du soleil. Alors, est-ce simplement pour faire sourire le lecteur que Lofting choisit de nous présenter des

animaux aux allures humaines ? Y a-t-il un enjeu plus sérieux derrière l'anthropomorphisme dans l'histoire d'animaux ?

Un débat complexe est engagé autour de la question de l'anthropomorphisme dont la fonction reste de manière générale très ambivalente. De nombreux activistes pour les droits animaux s'opposent à un anthropomorphisme qui trahirait l'incapacité de l'homme à s'éloigner de lui-même afin de comprendre le fonctionnement des animaux : « passer du côté des animaux, c'est essayer de se mettre à côté d'eux pour adopter leur point de vue géographique, comprendre ce qu'ils vivent, subissent, comment ils agissent, réagissent (...). Ce n'est évidemment qu'une intention, un effort de projection (..) qui aide à se décentrer et qui peut apporter beaucoup (...) » (Matignon 61). Si l'on suit Matignon, Lofting ne parviendrait donc pas dans ses romans à se décentrer du monde de l'homme et à offrir une représentation valorisante des animaux sans passer par le spectre humain. En effet, les animaux ayant la capacité de parler, le narrateur doit bien évidemment retranscrire leurs paroles en anglais s'il veut se faire comprendre des lecteurs, annulant ainsi le caractère unique qui fait du langage animal un langage distinct de celui des hommes. Le personnage de Polynesia a donc en apparence une façon très anglaise de parler qui nous fait oublier qu'elle n'est pas un être humain : « I told you it would come handy. Where's that duck ? Come here, Dab-dab » (Polynesia, Tome 1, Chapitre 5). Outre le défi de la retranscription d'un langage animal imaginaire, Lofting doit aussi faire face au paradoxe inhérent à l'anthropomorphisme qui peut à la fois positionner l'animal au même niveau que l'homme, mais aussi empêcher la reconnaissance de ses capacités et de ses singularités (Bimbenet 25). Ainsi, octroyer le droit à un cheval de porter des lunettes implique aussi la nécessité de lui faire passer des tests visuels au préalable et requiert donc l'invention d'un examen adapté à l'animal. Ce n'est pourtant pas le cas dans *The Story of Doctor Dolittle*, où Lofting décide d'illustrer un cheval occupé à tenter de lire des lettres de l'alphabet sur un tableau positionné à une certaine distance (chapitre 2, illustration 3). Comment donc un cheval, ayant son propre langage, pourrait-il être capable de reconnaître des lettres d'un alphabet inventé par les hommes ? Que ce soit un problème de cohérence ou bien une simple volonté d'imaginer l'impossible pour faire sourire, cette illustration témoigne cependant d'un besoin de rattacher le monde animal au monde humain, comme une incapacité à comprendre l'un sans l'autre. Néanmoins, pouvons-nous réellement accuser Lofting de faire de l'homme le centre de ses romans via une approche anthropomorphiste alors que les personnages animaux sont omniprésents et ont un rôle bien souvent plus important que les personnages humains ? Il semble au contraire que Lofting était conscient des pièges et des dangers de l'anthropomorphisme puisqu'il les évoque à travers le personnage de Polynesia qui encourage

souvent Doctor Dolittle à penser en dehors du fonctionnement humain s'il veut parvenir à communiquer avec les animaux : « (...) See, he's talking to you. (Polynesia) / Looks to me as though he were scratching his ear. (Doctor Dolittle) / But the animals don't always speak with their mouths » (Polynesia, Tome 1, Chapitre 2). Le simple fait de ne pas attribuer la parole aux personnages animaux de manière fantaisiste mais plutôt d'imaginer un personnage humain capable de se détacher de son propre fonctionnement afin de comprendre celui des animaux, est la preuve que Lofting, dans ses romans, va à l'encontre d'une prétention anthropocentrique (Elick 2007, 328) pour se diriger au contraire vers une dévalorisation de l'homme au profit de l'animal.

1.2 LA DÉSILLUSION HUMAINE OU L'EFFACEMENT DE L'HOMME AU PROFIT DE L'ANIMAL

1.2.1 L'HOMME TOUT PUISSANT

L'homme, on l'a dit, est omniprésent au sein des romans de Lofting dont les personnages animaux ne semblent être que des symboles cachés de notre humanité. En attribuant des caractéristiques humaines à ses personnages animaux et en faisant cohabiter ces derniers avec des personnages humains, l'auteur est alors en mesure d'explorer la relation entre les deux grandes Espèces et d'évoquer par conséquent l'éternelle domination de l'homme sur l'animal. Pour comprendre cette position de supériorité au sein de nos cultures occidentales, il faut remonter à la genèse de l'humanité et parcourir la Bible à la recherche de cette phrase qui justifiera la suprématie de l'homme au fil des siècles : « l'homme appela de leurs noms tous les bestiaux⁸ » (Derrida 33). L'acte de nommer étant en lui-même un acte de domination, Dieu aurait donc ordonné à l'homme dès sa création d'« assujétir les animaux » (Derrida 33), les condamnant ainsi à la condition d'êtres vivants inférieurs. Les capacités intellectuelles de l'animal, et notamment ses compétences langagières largement insuffisantes par rapport à celles de l'homme (Bimbenet 298), n'ont fait qu'encourager l'être humain à entretenir cette relation inégalitaire avec ses voisins les animaux, et les progrès entrepris dès le XIX^{ème} siècle dans tous les domaines ont quant à eux participé à faire naître chez l'homme l'idée d'une potentielle capacité à « s'affranchir de la nature » (Matignon 19).

⁸ « Et Dieu façonna de la terre toutes les bêtes des champs et tous les oiseaux du ciel, les amena à l'homme pour voir comment il les appellerait : le nom que l'homme donnerait à tout être vivant serait son nom. Et l'homme appela de leurs noms tous les bestiaux, les oiseaux du ciel et toutes les bêtes des champs (...) » (Genèse 2).

A la lecture d'un roman dans lequel les animaux ont une place centrale, on pourrait s'attendre à une inversion parfaite de la relation homme-animal, où les animaux reprendraient le pouvoir qui leur a été retiré dès la création-même de leur espèce. Et pourtant, la remise en question de la suprématie de l'homme dans les romans de Lofting est loin d'être limpide. Au contraire, les personnages humains, bien qu'ils soient inférieurs en nombre, conservent bel et bien leur statut d'être supérieur à l'animal. En effet, si le personnage de Doctor Dolittle nourrit une grande affection pour ses amis les animaux, il n'en perd pas moins son attitude paternaliste envers eux, ou ce que l'on pourrait appeler tout simplement son statut de « maître » : « Jip started to run after them, because chasing rats had always been his favorite game. But the Doctor told him to stop » (Tome 1, Chapitre 14). Ici, Lofting retranscrit une situation typique de la relation entre le chien et son maître, loin de remettre en question la dimension inégalitaire de celle-ci. « Maître Dolittle » apparaît également au sein des illustrations dessinées par Lofting, notamment au chapitre 8 et au chapitre 15. Dans le premier, on peut voir une illustration représentant le lion, considéré lui-même comme le roi des animaux, qui suit docilement le docteur menant la marche (illustration 4). Alors que le texte nous dit que ce dernier est effrayé par la présence du lion⁹, l'illustration nous dit au contraire que l'homme contrôle l'animal, aussi puissant et dangereux soit-il. Au chapitre 15, la représentation de la supériorité de Doctor Dolittle sur les personnages animaux est plus implicite et repose sur le simple placement des personnages au sein de l'illustration. Dolittle apparaît ainsi au centre de l'image, entouré de ses animaux de chaque côté, et, grâce à la proximité du bateau en arrière-plan, ainsi que la petite taille de Jip et Too-Too, nous semble d'une grandeur exceptionnelle (illustration 5).

Dans les aventures du Docteur Dolittle, l'amitié rendue possible entre l'homme et l'animal ne parvient donc pas à annuler la suprématie de l'homme établie depuis des siècles. L'attitude des personnages humains envers les personnages animaux est en ce sens ambivalente puisqu'elle est à la fois asservissante et bienveillante. En effet, lorsque dans le deuxième roman, Tommy trouve un écureuil blessé dans la nature, il désire tout autant le sauver que faire de lui son animal de compagnie : « *My squirrel wasn't getting any better and I was beginning to be worried about him* » (Tome 2, Partie 1, Chapitre 3, italiques ajoutées). Le désir de possession trahi par l'utilisation de l'adjectif possessif « my » et le sentiment d'inquiétude traduit par le verbe « worry » sont ressenties simultanément par le jeune garçon qui semble partagé entre son amour des animaux et l'attitude dominante qu'il se doit d'entretenir envers eux. Qu'il s'agisse de Doctor Dolittle ou de Tommy, les personnages humains dans les deux romans de Lofting

⁹ « Although the lion looked very terrible, the Doctor tried hard not to seem afraid of him » (Tome 1, Chapitre 8).

sont toujours enclins à reconnaître les capacités des animaux mais ne manquent pourtant jamais de rappeler leurs limites : « The animals are very good and keep the house wonderfully clean as far as they can » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 1, Chapitre 4) ; « He [the starfish] was a rather stupid sort of creature ; but he tried his best to be helpful » (Tommy, Tome 2, Partie 6, Chapitre 5). Ainsi, pour quelle raison les personnages humains semblent-ils malgré eux avoir cette tendance à sous-estimer leurs amis les animaux ?

Bien que l'homme soit conscient des capacités intellectuelles des animaux, il est encore difficile pour lui de les reconnaître à leur juste valeur sans risquer de mettre en péril sa domination sur le monde animal : tant que les animaux sont moins intelligents que nous, la suprématie humaine reste justifiable (Matignon 62). Au fil des siècles, l'homme se protège de la « menace » animale, notamment en désignant les différentes espèces par le nom « animal », « comme si tous les vivants non humains pouvaient être regroupés dans le sens commun de ce 'lieu commun' », afin d'affirmer sa supériorité sur une diversité qui effraie (Derrida 56). Parmi les stratégies employées par l'homme pour assurer sa position privilégiée par rapport à l'animal, la tendance à sous-estimer ces êtres non-humains est représentée dans les deux romans de Lofting. En effet, si l'odorat exceptionnel du chien est bien connu de l'homme, Doctor Dolittle a pourtant peine à croire que Jip puisse être capable de sentir différentes odeurs au sein d'une même brise : « Can you really smell all those different things in this one wind ? » (Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 18). Quelques lignes plus loin, le cochon Gub-Gub retranscrit d'ailleurs parfaitement le scepticisme de l'homme envers les capacités des animaux, montrant ainsi que les animaux eux-mêmes, découragés par l'homme, perdent confiance en leur propre valeur : « Who ever heard of finding a man in the middle of the ocean just by smell ! I told you you couldn't do it ! » (Gub-Gub, Tome 1, Chapitre 18). Puis, lorsque l'homme doit faire face à la vérité et ne peut plus nier les compétences parfois hors du commun des animaux, il ne lui reste plus qu'à invoquer le manque de dignité inhérent aux espèces animales, arbitrairement considérées comme inférieures : « I protest, Your Honour (...). The dignity of this court is in peril. I protest » (The lawyer, Tome 2, Partie 2, Chapitre 6). Parce que l'avocat a bien conscience de la capacité d'un chien à témoigner et révéler des éléments pouvant jouer en sa défaveur, il n'a pas d'autre choix que de renforcer la frontière entre l'homme et l'animal et déclarer que le premier est un être beaucoup trop développé pour avoir besoin de l'aide du second. Alors, ces mécanismes de défense humains bien représentés dans les deux romans, suffiront-ils à préserver la toute-puissance de l'homme ?

1.2.2 UN DEGOÛT DE L'HUMANITÉ

En temps de guerre, alors que l'homme extermine son semblable et se révèle capable d'horreurs inimaginables jusque-là, le concept de dignité humaine est lui-même remis en question. Après tout, la guerre est inconnue du monde animal où les êtres se tuent uniquement pour se nourrir. Alors en 1920, n'est-ce pas finalement la présence de l'homme qui met en péril la dignité de l'animal pacifiste ? Dans les deux romans écrits par Lofting, la figure humaine principale est bien-sûr le personnage de Doctor Dolittle, par lequel l'auteur transmet une vision manifestement péjorative de l'homme. En effet, si la gentillesse et l'altruisme de Doctor Dolittle prouvent au lecteur que l'homme peut être bon, son isolement social, quant à lui, ne peut être que le signe qu'il évolue dans une société malveillante où le « bon héros » n'a pas sa place. Cette opinion négative de l'homme nous est transmise dès le premier chapitre de *The Story of Doctor Dolittle*, lorsque le narrateur nous raconte les événements qui ont poussé Doctor Dolittle à cesser de soigner les humains pour s'occuper des animaux. L'on comprend alors que la raison principale est tout simplement qu'il préfère les animaux aux hommes : « But I like the animals better than the 'best people' » (Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 1). Le comparatif de supériorité « better than » suivi du superlatif « best » appuie linguistiquement sur le fait que les animaux, d'après Dolittle, valent beaucoup plus que les personnes les plus reconnues dans la société anglaise. Dans le deuxième tome, le docteur ira même jusqu'à souhaiter la mort de ses semblables humains, en l'occurrence des toréadors, pour permettre la survie de taureaux innocents : « But aren't the men ever killed by the bull ? (Tommy) / Unfortunately very seldom » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 3, Chapitre 7). A la lecture des romans, l'on a cependant l'impression que le docteur fut rejeté par ses voisins humains bien avant d'avoir eu la possibilité de s'isoler de ces derniers, puisqu'une vie commune harmonieuse entre l'homme et l'animal ne semble pas être acceptable dans la société qui est décrite : « So as time went on, the doctor got more and more animals ; and the people who came to see him got less and less » (Tome 1, Chapitre 1). La formation chiasmatisée de la phrase en « more and more animals/ people...less and less » renforce le rapport de cause à effet entre les deux parties de la phrase : puisque les animaux se rapprochent du docteur, alors les hommes, naturellement, s'en éloignent. Lorsque les temps sont durs pour Doctor Dolittle, il est alors complètement abandonné par les hommes et trouve du réconfort chez ses amis les animaux, qui, insensibles aux préjugés et aux questions de classes sociales, resteront près de lui dans la richesse comme dans la pauvreté :

And now, when he walked down the street in his high hat, people would say to one another, “There goes John Dolittle, M.D.! There was a time when he was the best known doctor in the West Country – Look at him now – He hasn’t any money and his stockings are full of holes!” But the dogs and the cats and the children still ran up and followed him through the town – the same as they had done when he was rich. (Tome 1, Chapitre 1)

Ainsi, dès le premier chapitre, le lecteur ne peut que constater l’inhumanité du comportement des personnages humains, et la surprenante humanité qui caractérise les personnages animaux...

1.2.3 UNE REMISE EN CAUSE VÉRITABLE DE LA DOMINATION DE L’HOMME SUR LE MONDE ANIMAL

A la lecture de *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle*, l’on a du mal à déterminer avec certitude la place que Lofting veut donner à ses personnages humains: sont-ils constamment en position de supériorité comme nous l’avons évoqué plus tôt, ou perdent-ils parfois leur contrôle sur le récit au profit des personnages animaux ? Après tout, selon Derrida, il ne faut pas oublier que l’homme fut chargé de nommer des êtres vivants ayant été créés avant lui, plaçant ainsi l’homme « après l’animal » d’un point de vue chronologique (Derrida 36). C’est bien cette inversion de point de vue qui transparait dans les deux romans de Lofting dont les personnages animaux sont mis en valeur et reconnus pour leur compétences hors du commun des mortels humains, et notamment pour leurs sens surdéveloppés. En effet, dans le premier roman, l’odorat exceptionnel de Jip fait l’objet de plusieurs chapitres, puisque ce dernier est chargé de retrouver l’oncle du jeune garçon qui était détenu par les pirates, en reniflant seulement le vent. Si l’odorat des chiens est bien connu pour être supérieur à l’odorat humain, Lofting choisit de le caractériser de manière hyperbolique, exagérant les compétences naturelles du chien afin de creuser davantage l’écart avec les compétences de l’homme : « I smell roast beef cooking...underdone roast beef – with brown gravy over it » (Jip, Tome 1, Chapitre 13). Les aventures de Jip sont également accompagnées d’illustrations, telle que l’image centrée sur le personnage mettant en avant sa truffe grâce à laquelle il fait des miracles (Tome 1, Chapitre 19, Illustration 6). Au chapitre 16, c’est l’ouïe extraordinaire de la chouette qui est mise à l’honneur à travers le personnage de Too-Too, mais également contrastée avec l’ouïe bien ordinaire de l’homme : « – Don’t you hear that ? (Too-Too) – No, I do not. (Doctor Dolittle) – But we owls can tell you, using only one ear, the color of a kitten from the way it winks in the dark (Too-Too) » (Tome 1, Chapitre 16). Ici, la capacité extraordinaire de la

chouette à entendre de très légers sons est renforcée par la synesthésie à l'œuvre dans la phrase : Too-Too utilise son ouïe afin de discerner une couleur, chose unimaginable pour un homme quel qu'il soit. Mais l'odorat et l'ouïe ne sont pas les seuls sens à être valorisés chez les personnages animaux, la vue est également mise à l'honneur, et notamment l'acuité visuelle des oiseaux. Au chapitre 18 du premier tome, la cane Dab-Dab nous rappelle que « no living creature can see better than an eagle », puis Tommy, dans le deuxième roman, reconnaît avec humilité la supériorité visuelle de son amie Miranda, un oiseau de Paradis : « (...) my eyes weren't as sharp as Miranda's » (Tome 2, Partie 4, Chapitre 4). Lofting nous dit donc explicitement dans ses romans que les animaux, s'ils n'ont pas toutes nos capacités, ont d'autres qualités non moins utiles et impressionnantes.

Mettre en avant les animaux, nous l'avons vu, revient généralement à reléguer l'homme au second plan. Bien souvent donc, les personnages animaux des romans de Lofting nous paraissent soudain diminués alors qu'ils évoluent aux côtés de personnages animaux plus valeureux les uns que les autres. Dès le second chapitre de *The Story of Doctor Dolittle*, les animaux nous semblent être capables d'un jugement beaucoup plus juste que les hommes, puisqu'ils sont seuls à savoir reconnaître la valeur de Doctor Dolittle : « Give the silly people up – if they haven't brains enough to see you're the best doctor in the world. Take care of animals instead – they'll soon find it out. Be an animal doctor » (Polynesia, Tome 1, Chapitre 2). Le choix de l'adjectif « silly » qualifiant le nom « people », couplé à l'utilisation des italiques sur le pronom « they » renvoyant aux animaux, souligne une vision de l'animal comme un être plus raisonné et finalement plus futé que l'être humain. Doctor Dolittle lui-même, face à l'intelligence manifeste de ses amis les animaux, est souvent forcé de reconnaître sa propre infériorité : « Why, these are the Canary Islands (...). (Dab-Dab) / Why, to be sure – of course! (...) How stupid of me! » (Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 14). Mais l'auteur ne s'arrête pas là dans sa dévalorisation de l'homme au profit de l'animal et n'hésite pas à nous rappeler notre condition physique inférieure à lui. Ainsi, dans chacun des romans, les personnages animaux apparaissent au moins une fois comme les meneurs de la situation, ouvrant la marche devant Doctor Dolittle : « And everywhere he [Jip] went, the Doctor ran behind him close at his heels – till he was terribly out of breath » (Tome 1, Chapitre 19) ; « (...) the animals, Jip, Chee-Chee and Polynesia, were a long way ahead – even beyond the Doctor – enjoying the hunt like a paper-chase » (Tome 2, Partie 4, Chapitre 7). Autant intellectuellement que physiquement, les animaux affirment au fil de leurs aventures leur supériorité par rapport à l'homme, dont la représentation symbolique pourrait bien se trouver au sein de l'illustration où l'on peut voir Dab-Dab se tenant en haut des escaliers qui surplombent Tommy et le docteur, et tenant une

bougie de manière relativement solennelle comme si elle détenait la lumière du savoir (Tome 2, Chapitre 3, illustration 7).

La volonté de la part de Lofting de créer des personnages animaux d'exception va de pair avec la place de choix qu'il leur réserve au sein même des aventures du docteur. En effet, les animaux dans les deux romans ont bien souvent le contrôle sur la situation et constituent des acteurs clés dans la résolution de chaque problème rencontré par Dolittle. Polynesia, en particulier, nous paraît finalement digne du statut de protagoniste dans la mesure où elle s'affirme page après page comme la « cunning old schemer » (Tome 2, Partie 6, Chapitre 7) des romans, qui n'hésite jamais à donner des ordres aux autres animaux et au docteur lui-même : « And look ! (...) see (...) you take (...) I'll go (...) we'd best (...) » (Tome 2, Partie 4, Chapitre 33). Si les ordres donnés par le perroquet lui prêtent souvent une certaine arrogance, ils ne s'en révèlent pas moins efficaces, faisant de Polynesia le personnage central des romans, sans lequel Doctor Dolittle n'aurait pu honorer le destin que lui réserva son créateur, Lofting. Quel est donc le sens de cette valorisation parfois exagérée des personnages animaux ? Pourquoi ce choix de rompre avec la tradition de l'humain comme élément central du roman ? L'étude de la condition animale pourrait bien répondre à ces questions et nous faire réfléchir simultanément à notre propre condition humaine.

1.3 DÎTES-MOI COMMENT VOUS TRAITEZ VOS ANIMAUX ET JE VOUS DIRAI QUI VOUS ÊTES

1.3.1 LE DROIT ANIMAL AU ROYAUME UNI

Alors que l'animal sert manifestement de symbole humain au sein des deux tomes, l'auteur nous rappelle d'autre part que l'homme peut à son tour servir de porte-parole d'un « être vulnérable [qui] a besoin d'un autre pour faire valoir ses intérêts et le représenter » (Pelluchon 165). C'est précisément dans le but de défendre les intérêts des animaux que se développèrent dès le XIX^{ème} siècle des mouvements activistes pour le droit animal qui subsistent encore de nos jours. Le XIX^{ème} siècle, connu pour ses avancées historiques dans bien des domaines, marqua également un tournant dans l'histoire des droits de l'animal en introduisant la problématique de la vivisection. En effet, de nombreuses expérimentations pratiquées sur des animaux étaient à la fois à l'origine de progrès en matière de recherche médicale mais aussi sources de débats éthiques de la part de l'opinion publique qui s'indignait majoritairement de la souffrance infligée à ces animaux (Farber 76). Avec la question du caractère cruel de ces expérimentations se pose alors la question de la capacité des animaux à ressentir la douleur, un

problème jugé essentiel dès le début du XIX^{ème} siècle par le philosophe Jeremy Bentham : « la question, disait à peu près Bentham, ce n'est pas de savoir si l'animal peut penser, raisonner ou parler (...). La question préalable et décisive serait de savoir si les animaux peuvent souffrir » (Derrida 48). Pour Lofting, il ne fait aucun doute – les animaux sont sensibles à la douleur mais n'ont simplement pas les moyens de nous le dire¹⁰: « the trouble is that *anybody* thinks he can doctor animals – just because the animals don't complain » (The horse, Tome 1, Chapitre 2, italiques dans l'original). En Angleterre, le grand public semble être du même avis et obtient gain de cause en 1959 lorsque le gouvernement met en place la réglementation des « 3 R » correspondant aux termes anglais « reduce, refine, replace » (Pelluchon 186), créée dans le but de minimiser le nombre d'animaux impliqués dans ces expérimentations ainsi que le degré de souffrance engendrée, jusqu'à trouver des solutions de remplacement et en finir avec l'utilisation des animaux au sein de la recherche.

Au XX^{ème} siècle, les animaux, comme placés sous la tutelle de l'homme (Pelluchon 173-174), doivent être défendus à nouveau alors que la première guerre mondiale met leurs droits et leur sécurité en péril. Deux décennies plus tôt, la seconde guerre des Boers avait déjà introduit le problème du traitement animal au front avec la mort de 400 000 animaux, provoquées majoritairement par des négligences plutôt que par des blessures (Kean 165). Malgré les efforts employés lors de la première guerre mondiale pour ne pas répéter les erreurs du passé et améliorer le système de soin vétérinaire au front, la première cause de mortalité chez les animaux réquisitionnés restait l'épuisement du à des conditions de (sur)vie déplorable: « In Henry Salt's opinion, more suffering was caused to animals in a day of war than in a year of peace » (Kean 168). Avec l'introduction du chien, en tant que sentinelle ou messenger, au sein de l'effort de guerre, c'est le foyer tout entier avec son animal de compagnie qui est touché par la guerre (Kean 168), comme si le conflit dépassait alors une limite inédite et insupportable : « I have given my husband and my sons, and now that he too is required, I give my dog¹¹ » (Kean 168). Le débordement d'un conflit humain sur le monde animal paraît ainsi tout à fait injuste, particulièrement aux yeux de ceux qui, comme Lofting, sont placés aux premières loges et tentent de retrouver un brin d'humanité en s'occupant et protégeant les êtres non-humains qui les entourent (Kean 171). Justice doit être faite, nous dit Lofting, pour tous les animaux qui ont

¹⁰ Ou bien est-ce les hommes qui n'écourent pas? : « Animals do not complain, (...) not because they have no voices (...) but because humans have been too smugly entrenched in their assumptions of superiority to hear those competing voices » (Elick 2007, 329).

¹¹ Citation originale provenant d'une lettre écrite par une veuve au Lieutenant Col Richardson, commandant de la British War Dog School.

trouvé la mort durant un conflit qui leur était étranger et dont le rôle dans ce même conflit n'a été que trop rarement reconnu (Kean 177).

1.3.2 LA RECONNAISSANCE ET LA DÉFENSE DES CAPACITÉS DES ANIMAUX

Comme nous l'avons vu précédemment, Lofting tient à valoriser les personnages animaux de ses romans en mettant en avant les compétences qui sont plus développées chez l'animal que chez l'homme, de manière à rompre avec la traditionnelle suprématie humaine. Cependant, l'on peut dire que l'auteur suit les traces de Darwin dans la mesure où il « élève davantage l'animal qu'il ne rabaisse l'homme » (Pelluchon 183), permettant ainsi aux deux Espèces d'être enfin sur un même pied d'égalité. Il n'est alors plus question de comparer les capacités de l'animal à celles de l'homme, mais bien de reconnaître simplement à l'animal des qualités qui lui sont propres et qui n'ont pas moins de valeur que les nôtres. Un Lofting activiste engagé pour les droits des animaux transparaît alors peu à peu dans ses deux romans alors qu'il prend soin d'attribuer à ses personnages animaux les compétences et les qualités qui leur reviennent. Dans le premier tome, l'auteur nous rappelle la loyauté naturelle du chien qui semble toujours prêt à venir en aide à son compagnon humain en cas de danger, puis il poursuit ses éloges du meilleur ami de l'homme dans le deuxième roman en lui reconnaissant la capacité à honorer une promesse : « I smell trouble. I smell a fight. (...) I want to help him » (Jip, Tome 1, Chapitre 13) ; « I have known for years. But I couldn't tell you. (...) Because I'd promised not to tell anyone » (Jip, Tome 2, Partie 2, Chapitre 3).

Si Lofting ne peut pas faire revenir tous les animaux sacrifiés injustement pendant la guerre, il peut néanmoins leur faire justice dans ses romans et leur rendre les compétences cognitives qui leur sont refusés depuis toujours. Dans *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle*, nous avons affaire à des animaux dotés d'intelligence, capables, contrairement à ce que Lacan ou Descartes pouvaient penser, de « feindre [et] de mentir » (Derrida 55) : « Jip ran ahead pretending he was looking for water-rats » (Tome 2, Partie 2, Chapitre 2) ; « the great fellows [the bulls] acted their parts extremely well » (Tome 2, Partie 3, Chapitre 8). En effet, Lofting va même jusqu'à imaginer des animaux qui pensent, une capacité intellectuelle jugée intrinsèquement humaine par Descartes qui n'applique pas son « cogito ergo sum » au monde animal. Dans le monde merveilleux de Doctor Dolittle, Polynesia et Jip, de simples animaux, parviennent à donner tort au grand philosophe : « Whenever she [Polynesia] said nothing and blinked her eyes, it meant that somebody had been making trouble, and she was thinking out some way to put things right » (Tome 1, Chapitre 11) ; « We [Doctor Dolittle, Tommy and Jip] hurried forward, all three of us thinking hard » (Tome 2, Partie 2,

Chapitre 2). Dans cette dernière phrase, le narrateur englobe Jip, le chien, à l'intérieur de la catégorie des personnages humains en utilisant le déterminant « all » couplé du pronom « us » : la discrimination entre l'homme et l'animal n'existe pas dans les romans de Lofting – tous les personnages ont la même valeur. L'auteur ne s'arrête pas en si bon chemin et s'applique à attribuer à ses personnages animaux des compétences de plus en plus complexes, allant de l'aptitude à interpréter et déchiffrer les pensées humaines, en passant par la possession d'une mémoire visuelle largement satisfaisante, pour arriver à la capacité à ironiser et faire de l'esprit. Tour à tour, les personnages de Bob, le chien, de Chee-Chee, le singe, et de Polynesia, le perroquet, servent d'exemples concrets afin de prouver par la fiction que les animaux possèdent bel et bien des compétences cognitives avancées : « And when Mendoza saw Luke hauling and straining on the rope he thought he was pulling up a bucketful of gold » (Bob, Tome 2, Partie 2, Chapitre 7) ; « everything's just the same as when I left – except the clean roller-towel on the back of the door there – that's new (...) » (Chee-Chee, Tome 2, Partie 1, Chapitre 14) ; « Well, one thing : the food's raw, so nothing can get cold anyway » (Polynesia, Tome 2, Partie 5, Chapitre 3). En défendant les qualités autant « humaines » qu'intellectuelles des animaux, Lofting pose les fondations nécessaires à une défense plus directe et engagée de leurs droits : s'il n'est pas moins valeureux ou moins intelligent que l'homme, alors pourquoi l'animal devrait-il être victime de tant d'injustices ?

1.3.3 LOFTING, ACTIVISTE ENGAGÉ POUR LA DÉFENSE DU DROIT ANIMAL

Au XX^{ème} siècle, l'animal tend à perdre son statut de propriété appartenant à l'homme pour devenir un être porteur de ses propres droits (Elick 2015, 8) qui méritent donc d'être défendus. Lofting, de son côté, fut reconnu comme un pionnier du mouvement environnementaliste, et son protagoniste, Doctor Dolittle, comme un leader victorien de la libération animale (Burns et Blaunt, respectivement cités dans Elick 2015, 168). L'engagement en faveur du droit animal au sein des deux romans ne fait donc aucun doute et nous laisse ainsi avec la seule tâche d'en définir la nature et les différentes formes sous lesquelles il transparait. Pour commencer, dans les deux romans, ce ne sont pas les animaux que Doctor Dolittle tentent de protéger, mais bien les « animot » (Derrida 10), autrement dit un groupe d'espèces au sein duquel chaque membre possède sa propre singularité. La revendication d'une riche diversité animale qui poussa Derrida à inventer le mot « animot », encouragea également Lofting à attirer l'attention de ses lecteurs sur les différences qui peuvent exister au sein d'une même espèce animale, notamment celle des singes, comme le montre l'exemple suivant : « He found hundreds and thousands of monkeys sick – gorillas, orang-outangs, chimpanzees, dog-faced

baboons, marmosettes, gray monkeys, red ones – all kinds » (Tome 1, Chapitre 8). Ici, par un procédé d'énumération, lui-même renforcé par les noms « hundreds » et « thousands », Lofting met en valeur toute la diversité qui se cache derrière le nom généralisant « singe » de façon à nous rappeler l'importance de préserver cette richesse animale. Dans le deuxième tome, l'on comprend que la pérennité de ce monde animal hétéroclite ne peut être assurée sans la protection de son environnement et qu'il revient ainsi à l'homme de limiter l'impact de ses actions sur la nature : « naturalists worldwide fear that the pace of development threatens irreparable damage to these formerly pristine locales and to the associated rich diversity of animal and plant life on much of the planet » (Farber 3). Le personnage du Doctor Dolittle, comme porte-parole de l'auteur lui-même, déclare alors à Tommy dans *The Voyages of Doctor Dolittle* : « I want the polar bears to have their play-ground to themselves as long as possible » (Tome 2, Partie 2, Chapitre 11). En effet, dans le roman, Doctor Dolittle est le premier à découvrir les terres du Pôle Nord et décide pourtant de garder leur localisation secrète, ne connaissant que trop bien l'instinct colonisateur de l'homme et les dégâts que celui-ci engendre dès l'instant où il pose le pied sur une terre jusqu'alors inconnue. Chez les animaux, un proverbe bien connu prend soudain une autre dimension : pour vivre heureux, vivons cachés... des hommes.

Dans nos sociétés, la suprématie de l'homme sur le monde animal n'est pas seulement une posture symbolique, mais bien une attitude ayant des conséquences concrètes sur le bien-être des animaux. La corrida, évoquée par l'auteur dans son deuxième roman, en est un parfait exemple dans la mesure où l'homme joue cruellement avec la vie d'un animal, le taureau, dans le seul but de se divertir. Alors, lorsque Tommy demande à Doctor Dolittle de lui expliquer – et par là même d'expliquer à de potentiels jeunes lecteurs – ce qu'est la corrida, le personnage caractérisé par son éternel calme et son pacifisme, se met étonnamment en colère et ne parvient pas à donner au jeune garçon une définition objective et impartiale de cette tradition espagnole. Un lecteur qui ne connaîtrait pas la pratique de la corrida aurait donc, en lisant le roman de Lofting, une vision de ce spectacle comme « a stupid, cruel, disgusting business » et ne pourrait que condamner l'absurdité de ses règles : « a bull was first made very angry by teasing and then allowed to run into a circus where men came out with red cloaks, waved at him, and ran away (...) » (Tome 2, Partie 3, Chapitre 7). A travers son protagoniste, Lofting se positionne clairement contre la corrida qui, d'après Doctor Dolittle, tue chaque dimanche et dans chaque ville d'Espagne, six taureaux et autant de chevaux (Tome 2, Partie 3, Chapitre 7).

L'homme, de par sa position de supériorité, a donc le pouvoir de mettre en danger la vie des animaux, et, dans le cas où il déciderait de les épargner, de détériorer leurs conditions de vie. En effet, tenir des animaux en captivité permet à l'homme, là encore, de se divertir – mais

ce divertissement a un prix, celui de la santé mentale de ces animaux soudainement privés de leur liberté et de leur habitat naturel. Dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, le fidgit, espèce imaginaire se rapprochant du crustacé, raconte au docteur et à Tommy sa vie en captivité alors qu'il était détenu dans un aquarium, et ne manque pas d'évoquer l'ennui et le désespoir qui les accompagnaient, sa sœur et lui, jour après jour :

But oh, the dullness of that life ! (...) Our hearts grew heavy within our prison-walls of glass and we spoke to one another less and less (...). How I have longed for it ! (...) to jump (...), to chase (...), to lie (...), to wander (...), to play (...), to picnic (...), to poke (...), to swoop down (...). (Tome 2, Partie 4, Chapitre 2)

L'accumulation de verbes d'action apparaît ici comme un contraste à la vie en captivité où les poissons tournent littéralement en rond, et met en avant la souffrance émotionnelle endurée par les animaux se trouvant dans cette situation. Comme le prouve Polynesia qui verse une larme alors qu'elle revoit l'Afrique, sa terre d'origine (Tome 1, Chapitre 5), les animaux de Lofting ne peuvent s'épanouir que s'ils sont libres et en mesure d'évoluer dans leur environnement naturel. Ce sont bien ces conditions-là que Doctor Dolittle tente d'assurer aux animaux qui l'entourent ou bien aux animaux qui croisent sa route, tel que Chee-Chee, que le docteur sauve des mains d'un marchand qui l'utilisait contre son gré comme une bête de foire (Tome 1, Chapitre 3). Tout comme le sujet de la corrida, la captivité des animaux réveille en Doctor Dolittle une rage insoupçonnée qui l'encourage à déclarer à maintes reprises son refus catégorique d'enfermer des animaux quels qu'ils soient : « No. The Pushmi-Pullyu shall never be shut up in a cage. He *shall* be free to come and go, like you and me » (Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 20, italiques ajoutées); « If I had my way Stubbins, there wouldn't be a single lion or tiger in captivity anywhere in the world » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 1, Chapitre 10). Pour lutter contre l'emprisonnement des animaux, Doctor Dolittle invente donc un nouveau concept de zoo à l'opposé de celui que l'on connaît dans nos sociétés, un jardin d'animaux dans lequel les résidents évoluent en toute liberté : « I had expected to find cages with animals inside them. But there were none to be seen. Instead, there were little stone houses here and there all over the garden; and each house had a window and a door » (Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 10). Cette idée d'un jardin où les hommes pourraient venir rendre visite aux animaux sans les déranger nous laisse rêveur et nous apparaît pourtant soudainement comme un accord légitime entre deux Espèces qui devraient être capables de vivre en harmonie. Alors, dire que les animaux et leur bien-être sont au centre des deux romans et que le personnage de Doctor Dolittle représente la figure du fervent défenseur du droit animal, reviendrait-il à dire que *The Story of*

Doctor Dolittle et *The Voyages of Doctor Dolittle* sont des histoires d'animaux plutôt que des histoires d'hommes ?

1.3.4 QUAND PROGRÈS DU DROIT ANIMAL RIME AVEC PROGRÈS SOCIAL

Forcés de partager le même environnement qu'est la planète Terre, l'homme et l'animal n'ont eu d'autre choix que d'évoluer côte à côte, chacun influant ainsi sur le développement de l'autre. A ce sujet, Gandhi s'était notamment exprimé en disant que « l'on pouvait juger du développement d'une civilisation à la façon dont les animaux y étaient traités » (Matignon 21), impliquant alors que le progrès de nos sociétés ne pourrait être possible qu'en cas d'inclusion de l'animal dans le débat social et la mise en place de réformes. Afin d'améliorer nos sociétés, il faudrait alors commencer par déterminer le traitement qui devrait être réservé aux animaux puisque celui-ci en dit long sur « le type de société que nous construisons et sur les valeurs qui ont pour nous la priorité » (Pelluchon 192). Pour Corine Pelluchon, le traitement actuel de nos animaux, en œuvre depuis des siècles, reflète en effet « un système fondé sur le primat de la rentabilité à court terme et sur l'insensibilisation qui le rend possible ou le maintient » (196). La volonté de la part de Lofting d'écrire des romans centrés sur des personnages animaux s'inscrirait alors dans un projet de réformation sociale beaucoup plus vaste et dont la première étape serait l'amélioration des conditions de vie des animaux dans nos sociétés. En temps de paix comme en temps de guerre, les violences subies par les animaux retentissent inévitablement sur les violences engendrées par l'homme contre son semblable (Kean 169), comme si notre capacité à maltraiter des êtres innocents trahissait une cruauté humaine aux limites inconnues et repoussées un peu plus loin encore par la première guerre mondiale. Vouloir mieux traiter les animaux dans nos sociétés, c'est tout d'abord remettre en question la position de supériorité de l'homme afin d'être en mesure de reconnaître « que notre modèle de développement et notre organisation sociale sont défailants, que notre justice est une injustice » (Pelluchon 220). En s'intéressant à l'animal, en le mettant en valeur et en s'impliquant pour la protection de ses droits, Lofting jette ainsi les fondements d'une transformation sociale nécessaire pour guérir d'un traumatisme inédit alors qu'il tente de recouvrer une humanité perdue quelque part dans la bataille : « Men who study animals are among the most humane in the world » (Arthur Mee, cité dans Kean 171).

◆ PARTIE II ◆

TOUT DÉTRUIRE POUR TOUT
RECONSTRUIRE :

LA SUBVERSION DANS *THE
STORY OF DOCTOR DOLITTLE*
ET *THE VOYAGES OF DOCTOR
DOLITTLE*

2.1 UN REGARD CRITIQUE AFFICHÉ SUR LA SOCIÉTÉ

Alors que le premier conflit mondial d'une ampleur inédite touche à sa fin en 1918, l'Angleterre se retrouve face au défi de panser les plaies autant physiques que psychologiques de ses citoyens, tout en se donnant les moyens de se reconstruire. La stabilité et l'essor de l'ère victorienne qui résonnaient encore dans l'ère edouardienne sont à jamais balayés par la première guerre mondiale dont les conséquences ne semblent plus permettre la conservation des valeurs anglaises traditionnelles. Suite à un tel traumatisme, le seul moyen de guérir serait alors de faire table rase du passé afin de construire les bases solides d'un futur pacifiste. Pour ce faire, il paraît nécessaire d'encourager un regard critique sur la société anglaise telle qu'elle fonctionnait avant la guerre, de manière à ne pas répéter les erreurs du passé.

2.1.1 QUELLE SOCIÉTÉ LOFTING PRÉSENTE-T-IL À SES LECTEURS ?

Dès les premières lignes de son roman *The Story of Doctor Dolittle*, Lofting prend soin de situer son récit à l'époque victorienne, et plus précisément dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. En effet, le roman débute tel un conte de fée qui nous transporte un siècle auparavant, dans le monde merveilleux de l'Angleterre victorienne: « Once upon a time, many years ago – when our grandfathers were little children (...) » (Tome 1, Chapitre 1). Pourtant, nous ne lisons pas dans les romans de Lofting la description d'une société parfaite qui devrait inspirer la construction de la nouvelle société anglaise d'après-guerre. Bien au contraire, Lofting montre dans ses œuvres une volonté de mettre en garde ses lecteurs contre les dangers de faire perdurer un système socio-politique vieillissant alors que la guerre, aussi dramatique soit-elle, représente la voie d'entrée de l'Angleterre dans la modernité.

Bon nombre de caractéristiques de l'époque victorienne sont ainsi évoquées et remises en question au sein des deux tomes, notamment cette tendance à reconnaître que le système social est à la fois défaillant et injuste, couplée à une impossibilité de se résoudre à changer les choses. Ce paradoxe victorien parfaitement représenté par le sentiment de philanthropie omniprésent au XIX^{ème} siècle¹², est retranscrit par Doctor Dolittle dans le premier tome, alors que celui-ci se sent à la fois coupable d'avoir trahi Bumpo et incapable de s'abaisser à la punition qui aurait dû l'attendre – celle de nettoyer les sols d'une cuisine : « I feel sorry about Bumpo. (...) But I had to do something, didn't I ? – I couldn't possibly scrub the King's kitchen for the rest of my life. (...) Poor Bumpo ! » (Tome 1, Chapitre 12). Ici, la construction ternaire

¹² Les grandes inégalités qui caractérisaient également l'ère victorienne avaient pour conséquences d'encourager la philanthropie chez les plus riches sans pour autant éveiller en eux des pensées révolutionnaires qui mettraient en danger leurs privilèges (Bédarida 152).

de la réplique du docteur met en avant cette culpabilité qui envahit – et encercle visuellement – le personnage, sans parvenir à bouleverser sa façon de penser. Lofting fait donc explicitement référence à une société victorienne figée, insensible au changement, comme un contre-exemple de la société qu'il souhaite voir naître après la guerre. Dans le deuxième tome, Doctor Dolittle et son jeune ami Tommy semblent représenter cette volonté de changement puisqu'ils déplorent ouvertement un conservatisme étouffant qui en deviendrait même absurde aux yeux d'un enfant: « It's a new thing I'm going to try. I'm not sure the judge will allow it » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 2, Chapitre 4); « I felt sort of sorry for them [his parents] in a way, because they missed the fun of this traveling life, where we were doing something new all the time – even sleeping differently. But I suppose if they had been invited to go to bed on a pavement in front of a shop they wouldn't have cared for the idea at all. It is funny how some people are » (Tommy, Tome 2, Partie 3, Chapitre 6). Enfin, le choix de la part de Lofting de situer ses romans à l'époque victorienne lui permet d'afficher sa volonté de se détacher d'une société patriarcale toujours bien réelle à l'orée de la guerre et qu'il faut donc éviter de reproduire après 1918 : « My poor mother looked up sharply, more unhappy and anxious than ever at this new turn ; while I stood (...) waiting for my father's answer » (Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 15). A travers le personnage de Tommy, l'auteur ne se montre pas explicitement critique mais constate seulement la place supérieure du père dans un foyer familial typique de l'ère victorienne, encourageant subtilement le lecteur à se demander : cette hiérarchie a-t-elle véritablement disparue ?

2.1.2 UN DOCTOR DOLITTLE CONTRE UNE SOCIÉTÉ CAPITALISTE ET SON MATÉRIALISME INHÉRENT

Le regard critique de l'auteur, nous venons de l'évoquer, se porte donc sur une société victorienne révolue mais qui semble pourtant avoir laissé des traces indélébiles sur les tissus constitutifs du système socio-politique anglais. Dans ses deux romans, Lofting s'attache en quelque sorte à dresser une liste des défaillances de l'Angleterre du XIXème siècle, comme pour empêcher ses lecteurs de songer à s'appuyer sur le passé pour construire le futur. A travers le personnage de Doctor Dolittle, c'est tout d'abord la tendance matérialiste, apparue au XIXème siècle et ayant perduré au XXème siècle, que l'auteur veut questionner dans ses romans. Nous avons donc affaire à un aventurier qui voyage léger et qui n'est pas le moins du monde perturbé par les imprévus qui entraînent la perte de ses biens : « I don't believe in a lot of baggage. It's such a nuisance » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 1, Chapitre 4) ; « How much he had lost in the wreck besides his razor I did not know – everything, most likely, together

with all the money he had saved up to buy the ship with. And still he was smiling as though he wanted for nothing in the world » (Tommy about Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 4, Chapitre 5). Dans ce dernier énoncé, le contraste entre la situation critique du docteur qui vient d'être dépossédé de tous ses biens et sa réaction étonnamment calme et positive, fait du non-matérialisme un trait de caractère appuyé du personnage.

Le faible intérêt que porte Doctor Dolittle à l'argent et à la richesse en général, vient renforcer l'image d'un protagoniste insensible aux valeurs qui constituent l'essence d'un régime capitaliste plus que jamais en vigueur au XX^{ème} siècle et de nos jours. Doctor Dolittle, qui laisse la gestion de ses comptes à ses amis les animaux, rêve d'un monde où l'argent n'existerait pas et où l'on pourrait aider son prochain gratuitement : « I felt sure there was twopence left. (Doctor Dolittle) / There *was*. (...) But you spent it on a rattle for that badger's baby when he was teething. (Too-Too) / Dear me, dear me! What a nuisance money is, to be sure! » (Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 4, italiques dans l'original). Outre le personnage de Docteur Dolittle, Lofting utilise également les personnages animaux pour la critique du capitalisme car leur place extérieure à la société humaine leur offre exclusivement un regard objectif sur cette dernière. Ainsi, lorsque Chee-Chee doit expliquer ce qu'est l'argent à ses cousins les singes, il ne peut qu'évoquer son omniprésence dans la vie quotidienne des hommes : « Then Chee-Chee told them that in the Land of the White Men you could get nothing without money ; you could *do* nothing without money – that it was almost impossible to *live* without money » (Tome 1, Chapitre 9, italiques dans l'original). La gradation des verbes « get », « do » et « live » renforcée par l'utilisation des italiques sur les deux derniers, montre à quel point l'importance de l'argent dans nos sociétés devient excessive et même absurde, dans la mesure où le capitalisme a le pouvoir de priver l'homme de son droit primitif de se nourrir – et donc de vivre. En parfait disciple de Doctor Dolittle, Tommy n'affiche lui non plus aucune volonté de devenir riche et veut simplement suivre l'exemple du docteur, c'est-à-dire vouer sa vie à l'étude de la faune et la flore : « Well, you know, it [being a naturalist] isn't a very good profession for making money. Not at all, it isn't. (...) (Doctor Dolittle) / I don't care about money, (...) I want to be a naturalist » (Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 12). A travers l'écriture de ses romans, Lofting tente donc d'exercer le même type d'influence que celle exercée sur Tommy par le docteur et croit en une nouvelle génération aux yeux de laquelle le concept d'argent paraîtrait dérisoire.

2.1. 3 UNE REMISE EN CAUSE DU SYSTÈME POLITIQUE ET SOCIAL

La classification sociale est considérée comme l'un des maux les plus ancrés dans la société anglaise, allant même jusqu'à inspirer une comparaison avec la problématique de la race aux Etats-Unis (Steinbach 114). Parce que les hiérarchies sociales représentent métaphoriquement les piliers d'une société d'avant-guerre, il semble naturel pour Lofting de les remettre en question et plus encore, de les bousculer. Du point de vue de la critique sociale, le deuxième tome semble plus virulent que le premier qui paraît, lui, plus léger. On trouve ainsi dans *The Voyages of Doctor Dolittle* une forte remise en cause du système hiérarchique anglais, notamment à travers le comportement du protagoniste pour qui les classes sociales importent moins que les valeurs de chaque individu : « Although my parents both liked the Doctor tremendously from the first moment that they saw him, and were very proud to have him come and play to us (for we were very terribly poor) (...) » (Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 6). La brève explication mise ci-dessus entre parenthèse par le narrateur rappelle au lecteur qu'il n'est en effet pas commun, dans la société anglaise, pour un docteur de lier des amitiés avec des personnes de la classe ouvrière, et nous fait par là-même remarquer l'absurdité de telles conventions. La traditionnelle hiérarchie sociale anglaise est à nouveau tournée en ridicule quelques chapitres plus loin, lorsque Tommy devient officiellement l'assistant du Docteur Dolittle et gagne par conséquent le respect de ceux qui le méprisaient auparavant : « I was no longer a poor cobbler's son. (...) Snobbish little boys who had despised me before because I was not rich enough to go to school now pointed me out to their friends and whispered, 'you see him ? He's a doctor's assistant – and only ten years old!' » (Tome 2, Partie 2, Chapitre 1). Pour la construction d'une société d'après-guerre, Lofting veut donc rompre avec ces classes sociales restrictives et souhaite que ses jeunes lecteurs puissent bientôt être définis par ce qu'ils sont vraiment, et non par leur seul rang social.

Après avoir remis en cause un système social inégalitaire, Lofting peut maintenant montrer du doigt les défaillances du système politique anglais caractérisé par sa monarchie parlementaire. En effet, dès le cinquième chapitre du premier tome, le lecteur comprend que le protagoniste du roman n'a que faire des rois et des reines qui ne semblent inspirer en rien son respect : « You must all come before the King. (...) (A black man) / What king?' asked the Doctor who didn't want to waste any time ». La monarchie serait-elle alors pour Lofting une perte de temps – et d'argent? Le deuxième tome nous permet de décrypter un peu plus précisément la pensée de l'auteur, notamment à travers l'épisode où Doctor Dolittle devient roi malgré lui. Alors que la perspective d'être roi repousse en tous points le protagoniste, celui-ci

décide néanmoins de prendre son rôle très au sérieux puisque « you can't take up responsibilities and then just drop them again when you feel like it » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 5, Chapitre 9). Le docteur fait donc tout son possible pour honorer le choix du peuple, allant même jusqu'à négliger son métier de naturaliste, et inspirer par la suite le profond respect de Tommy, son assistant : « I now saw that a king can be the hardest-working man in the world – if he attends properly to his business » (Tommy, Tome 2, Partie 6, Chapitre 1). Dans ce dernier énoncé transparait le parti-pris d'une monarchie active plutôt que décorative, nous laissant ainsi croire que Lofting, s'il ne désire pas la destruction totale du système monarchique, est en faveur d'une monarchie utile qui dépasserait la seule frontière de l'apparence. Une démocratie active, oui, mais démocratique surtout, est défendue par Lofting à travers le personnage de Doctor Dolittle qui se veut être le premier roi à refuser d'être considéré comme supérieur à ses sujets : « If he must be a king, he meant to be a thoroughly democratic one, that is a king who is chummy and friendly with his subjects and doesn't put on airs » (Tome 2, Partie 6, Chapitre 1). Le royaume de Popsipetel nous apparaît alors comme une utopie politique vers laquelle chacun de nous devrait se diriger afin de réformer un gouvernement affaibli par la guerre : « I have often thought that Popsipetel under the reign of Jong Thinkalot was perhaps the best ruled state in the history of the world » (Tommy, Tome 2, Partie 6, Chapitre 1).

2.1.4 UNE REMISE EN CAUSE DU SYSTÈME ÉDUCATIF

En tant qu'auteur pour enfants, lui-même père de deux enfants, Lofting considère naturellement que le système éducatif du pays doit figurer sur la liste des domaines qu'il est nécessaire de réformer après la guerre. En effet, qui sont les acteurs du monde de demain sinon les élèves prenant le chemin de l'école aujourd'hui ? Lofting nous laisse alors penser qu'en chaque enfant sommeille un fragment du futur et qu'il revient aux adultes, parents et professeurs, la tâche d'inculquer à chacun des valeurs qui permettront d'ouvrir la voie du progrès. Néanmoins, pour l'auteur, l'école ne semble finalement pas être le lieu adapté à une telle éducation. Un système éducatif réservé aux plus riches ne peut raisonnablement pas être une fin en soi, et, fort heureusement, d'après Lofting, n'est pas indispensable au développement intellectuel de l'enfant. Le personnage du vendeur de viande pour chat en est un exemple probant puisque ce dernier, alors qu'il n'est jamais allé à l'école, est capable de donner une définition simplifiée du métier de « nacheralist » qui n'en est pas moins juste : « A nacheralist (...) is a man who knows all about animals and butterflies and plants and rocks an' all » (The Cat's-meat-man, Tome 2, Partie 1, Chapitre 2). En réalité, loin d'être nécessaire à l'éducation de l'enfant, l'école devient chez Lofting un lieu que l'enfant devrait plutôt éviter s'il veut

devenir cet idéal de l'adulte capable de rendre le monde meilleur : « You see, I've never been to school. My father is too poor to send me. (Tommy) / Well (...), I don't suppose you have really missed much – to judge from what *I* have seen of school-boys » (Polynesia, Tome 2, Partie 1, Chapitre 8, italiques dans l'original). Si Tommy nous fait ici remarquer l'injustice inhérente au système éducatif anglais, Polynesia, elle, nous convainc de son inefficacité en dévalorisant les écoliers au profit du jeune garçon. Chez Lofting, l'intelligence ne se mesure pas par le niveau d'étude mais bien par la capacité de l'individu à être curieux du monde qui l'entoure et à s'intéresser à tout ce qu'il ne connaît pas. A ce titre, Tommy, pourtant privé du droit à une éducation traditionnelle, est probablement l'un des personnages les plus intelligents du deuxième tome : « Goodness ! I wish I could read ! It must be tremendously interesting » (Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 11) ; « Of course I could not understand everything that was going on, though it was all very interesting » (Tommy, Tome 2, Partie 2, Chapitre 5). Puis, Doctor Dolittle rassure à son tour le jeune garçon en lui expliquant que l'accès à l'éducation traditionnelle ne doit pas être déterminant quant au choix de son projet professionnel, puisqu'après tout, « the greatest naturalist of them all doesn't even know how to write his own name nor to read the A B C » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 1, Chapitre 12). L'auteur va même jusqu'à décrédibiliser le système scolaire via le regard distant de Bumpo, prince africain venu étudier à Oxford, qui résume son expérience dans l'une des universités les plus prestigieuses comme suit : « The algebra hurt my head and the shoes hurt my feet » (Bumpo, Tome 2, Partie 3, Chapitre 1). L'utilisation d'un parallélisme de construction au sein de cet énoncé renforce la ridiculisation du système éducatif puisque l'algèbre devient aussi futile et douloureuse que des chaussures inconfortables.

Le lecteur en vient alors à se demander si l'obligation d'étudier l'algèbre, autant que celle de porter des chaussures, est finalement indispensable à l'éducation de la jeunesse, et trouve la réponse à cette question à travers la décision de Bumpo de quitter Oxford pour rejoindre Doctor Dolittle dans son voyage et suivre l'enseignement de la nature : « (...) there is something in what you say, Bumpo, about getting education from the world as well as from the college » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 3, Chapitre 1). Dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, Lofting nous présente donc une nouvelle forme d'éducation que l'on pourrait qualifier de « naturaliste » dans la mesure où elle se fonde sur la tendance innée de l'enfant à explorer la nature et ses merveilles : « I did not go to school ; because my father was not rich enough to send me. But I was extremely fond of animals. So I used to spend my time collecting (...), fishing (...), rambling (...), helping (...) » (Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 1). Doctor Dolittle représente alors pour le jeune garçon la chance inespérée d'assouvir sa curiosité du monde et d'accéder à

une éducation progressiste et ouverte à tous : « And I – I –, Tommy Stubbins, would go with him [Doctor Dolittle] ! Just to think of it ! – to cross the sea, to walk on foreign shores, to roam the World ! » (Tome 2, Partie 1, Chapitre 15). En proposant une alternative au système éducatif traditionnel, Lofting affirme plus encore son désir de renouveau après la première guerre mondiale, ainsi que sa confiance totale en une nouvelle génération porteuse d'autant de progrès que de remèdes à un traumatisme mondial.

2.1.5 VERS UN FUTUR PACIFISTE

Toutes les réformes suggérées par Lofting dans ses romans tendent vers un objectif ultime – celui de prévenir tout risque d'éclatement d'un second conflit mondial. C'est au sein du deuxième tome écrit quatre ans après l'armistice que Lofting choisit d'exprimer son opinion sur la guerre, autrement dit sa position pacifiste, à travers son personnage principal, Doctor Dolittle. Ce dernier, alors qu'il séjourne dans le village des Popsipetel, se retrouve au milieu d'un conflit entre ses hôtes et le village ennemi des Bag-jagderags. La première réaction du docteur face à l'imminence de la guerre est alors de tenter une négociation qui permettrait d'éviter un combat qu'il ne juge pas nécessaire : « The Doctor volunteered to go and see the enemy and try to argue the matter out peacefully with them, instead of fighting ; for war, he said, was at best a stupid wasteful business » (Tome 2, Partie 5, Chapitre 5). La vision de la guerre comme une décision politique stupide (« a stupid wasteful business ») pourrait bien être celle d'un auteur qui ne parvient pas, malgré la paix retrouvée, à savourer une victoire au goût bien trop amer.

Néanmoins, il serait erroné d'affirmer que Lofting regrette sa participation à l'effort de guerre puisque celui-ci nous précise, par la voix de Doctor Dolittle, qu'une guerre devient légitime dès l'instant où la nation est attaquée et la sécurité de ses citoyens mise en péril : « I don't believe in war ; but if the village is attacked we must help defend it » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 5, Chapitre 5). Ce qu'il y a de regrettable, donc, dans la déclaration de la première guerre mondiale, semble être pour Lofting l'incapacité des dirigeants à trouver un terrain d'entente afin d'épargner des millions de vies innocentes. Quelques indices parsemés dans le deuxième roman nous encouragent par ailleurs à considérer la guerre entre les deux villages comme une métaphore de la première guerre mondiale, notamment le choix délibéré de l'auteur de nommer cette guerre imaginaire « The Great War ». De plus, la crainte bien réelle d'une seconde guerre mondiale est exprimée par l'auteur qui ne semble pas avoir confiance en un simple traité de paix qui aurait le pouvoir d'empêcher tout type de conflits entre les pays concernés : « This peace is known as The Peace of The Parrots, and – unlike most peaces – was

and is, strictly kept – even to this day » (Tome 2, Partie 5, Chapitre 7). Le régime de paix établi entre les deux villages servirait-il alors de contre-exemple de notre régime de paix européen ? L’armistice de 1918 sera-t-il à la hauteur de « The Peace of the Parrots » ? Malheureusement, la crainte de Lofting sera confirmée en 1939¹³ avec l’éclatement de la deuxième guerre mondiale qui entraînera l’auteur à adopter un point de vue désabusé sur la nature humaine dans le onzième tome de sa série, *Doctor Dolittle and The Secret Lake* : For men are deaf, mind you, Mudface – deaf when they do not wish to hear and to remember – and deafest of all when their close danger is ended with a short peace, and they *want* to believe that war will not come back (Lofting cité dans Elick 2007, 335, italiques dans l’original).

Cependant, lorsque l’auteur écrit les deux premiers romans de sa série, c’est avec un fervent optimisme qu’il tente d’œuvrer, à travers son art, pour la construction d’un monde meilleur et, plus important encore, inédit.

2.2 UNE APPROCHE IMPLICITE : LA DÉSACRALISATION DES CODES LITTÉRAIRES CLASSIQUES

Pour construire la société de demain, Lofting, nous l’avons vu, souhaite faire table rase du passé et accueillir le renouveau qui, lui seul, peut amener la société anglaise vers la guérison. Mais ce besoin de nouveauté s’applique-t-il seulement à la société ou peut-il également être appliqué au domaine de la littérature ? En effet, si Lofting n’est pas un politicien à part entière qui serait en mesure de réformer la société anglaise de manière concrète, il est en revanche, de par son métier d’auteur, capable de bousculer les codes littéraires classiques qui pourraient bien eux aussi avoir besoin de se renouveler. Pour changer le monde, la première étape serait alors de se munir d’une feuille de papier et d’un stylo...

2.2.1 DES ROMANS POUR ENFANTS CLASSIQUES ?

Puisque les aventures du Doctor Dolittle s’adressent en premier lieu à un jeune public, les œuvres de Lofting se retrouvent naturellement classées dans la catégorie des romans pour enfants. Pourtant, pouvons-nous vraiment affirmer que ces romans respectent rigoureusement les codes de la littérature pour enfants classique ? A première vue, tout semble nous encourager à répondre positivement à cette question. En effet, le simple choix de la part de l’auteur de raconter les *aventures* de ce fameux docteur fait entrer ses romans dans le genre de l’histoire

¹³ On notera que les craintes de Lofting concernant l’accord de paix de 1918 étaient partagées par de nombreux intellectuels dès 1919, notamment J. M. Keynes.

d'aventure, qui n'est autre qu'une des conventions majeures de la littérature pour jeunes garçons (Thacker et Webb 53). Plus encore, les premières lignes du premier tome nous plongent au cœur de la littérature pour enfants traditionnelle alors que le narrateur, après avoir présenté en détails le protagoniste, prend soin d'énumérer les différents personnages principaux, tout en omettant d'attribuer un nom à ceux qui n'auront que trop peu d'importance au sein de l'intrigue :

Besides the gold-fish in the pond (...), he had rabbits (...), white mice (...), a squirrel (...), a hedgehog (...) a cow with a calf too, and an old lame horse (...), and chickens, and pigeons, and two lambs, and many other animals. But his favorite pets were Dab-Dab the duck, Jip the dog, Gub-Gub the baby pig, Polynesia the parrot, and the owl Too-Too. (Tome 1, Chapitre 1)

En quelques lignes, Lofting permet à ses lecteurs de faire connaissance avec les personnages qu'ils suivront tout au long du roman, de manière à éviter une confusion entre les différents protagonistes qui sont par ailleurs souvent nombreux dans l'histoire d'aventure (Knowles et Malmkjaer 96). Afin de faciliter plus encore à de jeunes lecteurs la compréhension du récit (Knowles et Malmkjaer), Lofting choisit d'insérer des illustrations au sein de ses romans, qui lui permettront d'attribuer des traits arrondis, évoquant la gentillesse, aux bons héros, et de représenter au contraire les méchants avec des traits plus marqués et moins sympathiques. Les noms des méchants héros sont aussi choisis par l'auteur de manière à ce que des lecteurs enfants puissent les reconnaître facilement et éviter de s'identifier à eux : le marin qui mettra en péril la mission de Doctor Dolittle dans le deuxième tome sera ainsi appelé Ben Butcher (Tome 2, Partie 3, Chapitre 5). Néanmoins, Lofting rompt implicitement avec la tradition des personnages de l'histoire d'aventure de l'époque lorsqu'il décide ironiquement d'appeler le narrateur de son deuxième roman Tommy, alors que ce nom fait habituellement référence à la figure du soldat anglais¹⁴ et aurait donc dû être attribué à un « schooboy » (Reynolds 121) – personnage typique de la littérature pour enfants de la première guerre mondiale, en « aventure » sur les champs de bataille. Alors même que Lofting inscrit ses personnages dans les conventions classiques de la littérature pour enfants, il ne manque pas de s'en détacher en jouant avec ses codes traditionnels, comme pour signifier que sa position d'auteur pour enfants ne fait pas de lui un conformiste.

¹⁴ En l'honneur du courageux soldat Thomas Atkins, Tommy devient en 1815 le prénom représentant l'idéal du soldat britannique : <https://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofBritain/The-British-Tommy-Tommy-Atkins/>

S'il est conscient des dangers de se conformer rigoureusement à des normes – sociales ou littéraires –, l'auteur sait également mettre à profit les possibilités que seule une littérature s'adressant à un jeune lectorat peut lui offrir. En effet, écrire pour les enfants, c'est avant tout avoir le privilège de participer à l'éducation d'un, deux enfants, ou même – qui sait – de toute une génération. Dès ses origines, la littérature pour enfants pouvait ainsi se caractériser par une dimension didactique évidente (Hunt 5) que l'on retrouve dans les deux tomes des aventures de Doctor Dolittle. Grâce aux narrateurs respectifs des deux tomes et aux différents personnages, les jeunes lecteurs ont tout d'abord la possibilité d'apprendre du vocabulaire en s'amusant : « Pushmi-Pullyu are now extinct. That means, there aren't any more » (Narrateur, Tome 1, Chapitre 10) ; « There were three little cabins, a saloon (or dining-room) and underneath all this, a big place called the hold where the food and extra sails and other things were kept » (Narrateur Tommy, Tome 2, Partie 3, Chapitre 1) ; « What I am afraid of is that he may hit the Doctor on the head when he's not looking and make himself captain of the *Curlew*. (...) Then they run the ship their own way and take it where they want. That's what you call a mutiny » (Polynesia, Tome 2, Partie 3, Chapitre 5). Puis, à travers les aventures exotiques du docteur, les lecteurs découvrent des phénomènes naturels qui leur étaient probablement inconnus auparavant, telle que la migration des oiseaux au printemps et à l'automne, décrite au chapitre 11 du premier tome : « And there, streaming across the face of the moon, like a huge swarm of tiny ants, they could see thousands and thousands of little birds (...) ». Le personnage de Doctor Dolittle lui-même pourrait être considéré – si une telle catégorie existait – comme un héros pédagogique, dans la mesure où il ne perd pas une occasion d'inculquer de nouvelles connaissances à ses compagnons de voyage, animaux comme humains. Ainsi, lors du procès de Luke The Hermit, dans la partie 2 du deuxième tome, Doctor Dolittle prend le temps de répondre aux nombreuses questions de Tommy qui n'a jamais assisté à un procès auparavant, et, plus loin dans le récit, apprend volontiers à son équipage inexpérimenté l'art de la navigation : « and in spare moments the Doctor showed each of us how to take our turns at the wheel, the proper manner of keeping a ship on her right course, and what to do if the wind changes suddenly » (Tome 2, Partie 3, Chapitre 4). Les lecteurs de Lofting, autant que les personnages eux-mêmes, se cultivent donc à travers les aventures de Doctor Dolittle qui paraît alors être le héros idéal d'une littérature pour enfants dont le but premier serait d'instruire et d'éduquer la jeunesse.

La dimension pédagogique propre à la littérature pour enfants traditionnelle entraîne le plus souvent les auteurs à adopter une posture moralisatrice dans leurs récits, utilisant ainsi la fiction pour expliquer aux enfants ce qui est bien et ce qui est mal ; ce qu'il faut faire et ne pas

faire. Lofting ne déroge pas à cette règle puisqu'il ne manque pas une occasion de prononcer le jugement moral d'un personnage ou d'une action, et d'utiliser son vécu d'adulte pour donner, plus ou moins explicitement, des conseils de vie à ses jeunes lecteurs. Dans le premier tome, l'auteur profite de la mésaventure de Doctor Dolittle avec les pirates pour condamner sans détour l'acte de tuer et de voler : « But he said he [the young boy's uncle], because killing people and stealing was no work for a good fisherman to do » (Le jeune garçon retrouvé dans le bateau des pirates, Tome 1, Chapitre 17). Dans le deuxième tome, Lofting envoie des messages cachés à cette figure classique de l'enfant lecteur qui serait capable de dépasser le premier niveau de lecture pour découvrir un ou plusieurs sens implicites à l'intérieur du récit (Thacker et Webb 42) et en comprendre les enjeux. C'est avec la certitude que son message arrivera, de manière consciente ou non, jusqu'à son jeune lecteur, que l'auteur revêt son habit d'éducateur pour encourager la jeunesse à se battre pour réaliser ses rêves, même lorsque la route est sinueuse et que nos actes manquent d'héroïsme, car le plus important reste d'arriver au but que l'on s'est fixé : « Sometimes the ship is upside down when you get there, and sometimes it's right way up. But you get there just the same » (Polynesia, Tome 2, Partie 3, Chapitre 5). Ici, la portée morale de la réplique de Polynesia est bel et bien implicite dans la mesure où le personnage fait référence au bateau de Doctor Dolittle afin de rassurer Tommy en ce qui concerne la suite de leur périple, – si un autre sens se cache derrière cette phrase, c'est alors au lecteur de le découvrir et de l'interpréter comme il l'entend. Quelques pages plus loin, l'auteur utilise l'épisode de la tempête qui aura eu raison du bateau de Doctor Dolittle et ses compagnons, pour transmettre à ses lecteurs l'idée que la taille ne fait pas la force et que chacun possède en lui ses propres ressources pour affronter les épreuves de la vie : « And I could not help wondering (...) how it, or any other living thing, had weathered such a smashing storm. It made me realize the great big difference between different creatures; and that size and strength are not everything » (Tommy, Tome 2, Partie 4, Chapitre 4). L'enchaînement hyperbolique des adjectifs « great » et « big » pour qualifier le nom « difference » traduit ici la volonté de l'auteur de mettre en avant l'immense diversité du vivant, et par conséquent, ses immenses possibilités. Cependant, là encore, Lofting ne perd pas de vue la nécessité de renouveler la société anglaise et ne peut donc pas se contenter de remplir son rôle de moralisateur sans y ajouter un brin de nouveauté. En effet, l'auteur profite de son statut pour expliquer à ses jeunes lecteurs que certaines règles, lorsqu'elles paraissent obsolètes ou représentent un obstacle à la modernité, peuvent – et doivent – être brisées, au profit du progrès : « It's like the Doctor's navigation : he breaks all the rules but he gets there » (Polynesia, Tome 2, Partie 3, Chapitre 8). Alors, plus qu'un support utilisé pour faire la morale à de jeunes lecteurs, Lofting considère avant tout la

littérature pour enfants comme le vecteur potentiel de ses idées progressistes qui pourraient bien être portées par une nouvelle génération.

Précisément parce que les auteurs de littérature pour enfants accompagnent bien souvent leurs lecteurs vers la maturité et vers une voie qu'ils jugent appropriée, le genre du bildungsroman – ou roman d'apprentissage – semble constamment présent en arrière-plan (Hunt 15). En effet, le roman d'apprentissage narre les événements de la vie d'un personnage enfant, puis adolescent, jusqu'à son entrée dans l'âge adulte et, par la place qu'il accorde au monde de l'enfance, constitue pour Moretti « 'the great tradition' of children's literature » (185). Alors les deux premiers tomes des aventures de Doctor Dolittle ont-ils leur place dans cette grande tradition de la littérature pour enfants évoquée par Moretti ? Le narrateur externe du premier tome et la focalisation du récit sur les aventures d'un protagoniste adulte ne permet pas de faire de *The Story of Doctor Dolittle* un roman d'apprentissage. En revanche, Lofting adopte une approche différente à l'écriture du deuxième tome en faisant le choix d'un narrateur interne, Tommy, qui se remémore son enfance aux côtés du docteur et qui nous raconte donc les événements qui ont participé à faire de lui l'adulte qu'il est devenu. Cette stratégie narrative typique du bildungsroman permet à l'auteur de faire remonter à la surface des sentiments et des désirs tout aussi typiques de l'enfance, telles que l'envie d'évasion et la soif d'aventures : « For I longed always to sail away with those brave ships (...). I longed to go with them into the world to seek my fortune in foreign lands (...) » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 1). Ce sentiment est par ailleurs représenté au sein du même chapitre, à travers l'illustration qui nous montre Tommy, assis sur un muret, observant, l'air rêveur, les bateaux qui prennent le large (illustration 8). Comme dans tout roman d'apprentissage traditionnel, le personnage enfant – ici Tommy – se voit offrir l'opportunité d'épancher sa soif d'aventures et de quitter son village natal pour s'en aller à la découverte du monde, et plus précisément, à la découverte de lui-même. Cette quête initiatique au cours de laquelle le personnage doit faire face à des épreuves qui le feront mûrir est là encore une caractéristique du roman d'apprentissage que l'on retrouve dans le deuxième tome des aventures de Doctor Dolittle : « It was being all alone that made me want to weep. And yet the petrel was alone! – What a baby I was, I told myself, to be scared to the verge of tears just by loneliness! (...) I would be like John Dolittle. I wouldn't cry – and I wouldn't get excited » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 4, Chapitre 4). A la lumière de ces analyses, nous pouvons sans aucun doute considérer que *The Voyages of Doctor Dolittle* appartient à la tradition classique du roman d'apprentissage, sans pour autant lui retirer sa dimension originale: après tout, quel enfant peut se vanter d'avoir grandi aux côtés d'un docteur

qui parle aux animaux et qui lui permet de vivre des expériences plus rocambolesques les unes que les autres ?

Alors même que le récit des aventures de Doctor Dolittle peut par moment nous paraître invraisemblable, il ne s'éloigne pas pour autant de la littérature pour enfants traditionnelle dans la mesure où il existe un lien très étroit entre littérature pour enfants et genre fantastique : « almost all, of those who work with children's literature end up teaching and even writing about fantasy in some guise or other » (Adams 202). Chez Lofting, le fantastique tient en effet une place importante au sein de l'intrigue, notamment dans le premier tome où le lecteur fait la découverte d'une espèce animale imaginaire, le pushmi-pullyu, animal à deux têtes¹⁵, et assiste à la transformation inexplicable de l'apparence du Prince Bumpo : « For the Prince's face had turned as white as snow, and his eyes, which had been mud-colored, were a manly gray ! » (Tome 1, Chapitre 11). Le deuxième tome possède lui aussi sa part d'éléments surnaturels avec ses baleines capables de repousser une île vers le nord, ou encore son serpent géant des mers dont la force peut provoquer un tremblement de terre : « Didn't you feel a sort of as earthquake shock about an hour ago ? (...) Well, that was the snail heaving up the island to get out of the Hole (...) » (The porpoises, Tome 2, Partie 4, Chapitre 5). Alors, la dimension fantastique des deux romans pourrait-elle être la preuve que Lofting écrit bel et bien des romans pour enfants classiques et en oublie finalement son désir de renouveau ? Trop souvent considéré comme un genre exclusivement réservé au domaine du divertissement, le fantastique a perdu aux yeux du grand public sa signification première que lui octroyait son étymologie, « rendre visible ou manifeste » (Jackson 8), et, avec elle, sa portée politique. Pourtant, plus que tout autre genre, le fantastique permet à l'auteur d'adopter un regard critique sur un monde réel qu'il ne représente pas et qui pourtant est toujours présent, par négation (Jackson 13). En apparence un genre puéril, le fantastique se révèle en réalité être un vecteur efficace de la critique sociale (Hughes 556) dont Lofting pourrait bien avoir besoin pour construire sa société idéale d'après-guerre. Ainsi, le choix de l'auteur de respecter la majorité des codes classiques de la littérature pour enfants devient une stratégie lui permettant de déstabiliser, tout en douceur et en subtilité, les codes d'une société elle aussi caractérisée par son classicisme.

¹⁵ L'illustration du Pushmi-pullyu au chapitre 10 est par ailleurs plus que jamais nécessaire car elle permet au lecteur d'imaginer avec plus de précision l'animal inventé par l'auteur (illustration 19).

2.2.2 DU COMIQUE AU GROTESQUE : LE RIRE COMME MÉCANISME DE DÉFENSE

Alors que la littérature constitue pour Lofting un support privilégié lui permettant d'exposer ses idées sans avoir à s'engager politiquement de manière concrète et affichée, elle est également confrontée à ses propres limites lorsque les mots semblent trop faibles pour exprimer le traumatisme laissé par la guerre dans l'esprit des européens. Dès 1918, adopter un ton sérieux dans un roman impliquerait soudainement pour les auteurs la nécessité d'évoquer les horreurs de la guerre et les obligerait ainsi à se remémorer des souvenirs qu'ils tentent tant bien que mal de laisser dans le passé pour avancer. Tel un mécanisme de défense contre un sérieux qui effraie (Astruc 136), le rire apparaît alors comme le meilleur moyen pour les auteurs d'après-guerre de rendre compte de « l'absurdité de la vie » (Astruc 132), et surtout, de l'humanité, capable d'horreurs bel et bien contraires à la raison¹⁶. Ainsi, disait Lessing, après la guerre, « il faut écrire des comédies » (Goyet 569) afin d'utiliser le rire pour se libérer d'un stress post-traumatique et des appréhensions qui l'accompagnent : « le rire anéantit la peur et la vénération devant l'objet, devant le monde ; il en fait un objet de contact familial, et de ce fait prépare son exploration absolument libre » (Bakhtine 1978, 458).

L'humour est en effet utilisé dans les deux tomes écrits par Lofting, notamment à travers les dialogues des personnages animaux qui sont bien souvent, via l'approche anthropomorphiste de l'auteur, des parodies de l'homme. Ainsi, l'auteur se moque gentiment d'une anglicité parfois excessive en utilisant le personnage de Polynesia, un perroquet incarnant bon nombres de clichés anglais : « But hear this : Kak-ka oi-ee, fee-fee ? (...) (Polynesia) / What does that mean ? (Doctor Dolittle) / That means, 'Is the porridge hot yet ?' » (Polynesia, Tome 1, Chapitre 2). Alors que Polynesia tente d'enseigner le langage des perroquets au docteur, celle-ci prend comme exemple une phrase on ne peut plus anglaise, faisant sourire le lecteur qui attendait un exemple un peu plus élaboré. Plus loin dans le premier tome, c'est le personnage de Gub-Gub qui parodie cette fois la bourgeoisie anglaise en exprimant son mécontentement concernant le lit où il devra dormir pendant le trajet en bateau jusqu'en Afrique, – un mécontentement qui paraît en total décalage avec les critères de propreté et de confort d'un cochon : « Why, that isn't a bed ! (...) That's a shelf ! » (Tome 1, Chapitre 4). Dans le deuxième tome, Lofting insère encore davantage de notes humoristiques au sein de ses dialogues en exploitant plus précisément le comique de langage. Le personnage de Bumpo, de

¹⁶ Définition de l'absurde dans le Larousse en ligne : « qui est contraire à la raison, au sens commun, qui est aberrant, insensé » : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/absurde/308>

par son statut d'étranger et par conséquent sa connaissance imprécise de l'anglais, représente pour l'auteur le moyen de jouer avec la langue anglaise tout en faisant ressortir l'absurdité des différents niveaux de langue qui séparent bien souvent les individus au sein même de la société. Ainsi, alors que Bumpo tente de se conformer aux mieux aux exigences de l'anglais de la haute société, l'hypercorrection de son discours parvient au contraire à le ridiculiser et à décrédibiliser par la même occasion le snobisme de la bourgeoisie anglaise : « If it will not be discommodious. (...) I am sublimely ecstasied that I did not miss you. (...) I intend at the end of this term to take a three-months' absconsion – But besides, I shall not be neglecting my edification if I accompany you » (Bumpo, Tome 2, Partie 3, Chapitre 1). Ici, le terme « discommodious » inventé par Bumpo correspond à l'adjectif « uncommodious », le terme « ecstasied » qui semble bien trop fort pour le sentiment exprimé par Bumpo aurait dû être « ecstatic », et enfin le barbarisme « absconsion » correspond vraisemblablement au terme « abstention », lui aussi exagéré dans le contexte de l'énoncé. Au-delà de la parodie du discours bourgeois anglais, le lecteur serait en droit de se demander si l'humour de Lofting ne se base pas en réalité sur un fond de racisme dans la mesure où l'on pourrait interpréter cela comme une moquerie envers les peuples colonisés qui essaient tant bien que mal de s'imprégner de la culture du colonisateur, ou, au contraire, comme un humour piquant, visant à accuser l'empire britannique d'avoir influencé des peuples jusqu'à les convaincre de la nécessité de parler un anglais de haute qualité pour paraître intelligent, et surtout, civilisé. Alors de quel côté se trouve l'humour de Lofting ? Nous explorerons la problématique du racisme dans les romans de Lofting un peu plus loin dans ce travail et nous contenterons pour l'heure de démontrer que l'ambiguïté de son humour ne semble pas mettre en péril l'effet comique escompté, lui-même encouragé par une stratégie de répétition à travers le roman: « How stratagenious ! (...) As Cicero said, parrots cum parishioners facillime congregation. I'll lay the table at once » (Bumpo, Tome 2, Partie 3, Chapitre 5); « What a pecurious phenometer! » (Bumpo, Tome 2, Partie 5, Chapitre 4); « I feel I am about to weep from sediment » (Bumpo, Tome 2, Partie 6, Chapitre 6). Ce jeu avec la langue rendu possible par le personnage de Bumpo, pourrait tout simplement résulter de la volonté de Lofting de se conformer à un « style humoristique [qui] exige ce mouvement de va-et-vient entre l'auteur et son langage, cette continuelle modification des distances » (Bakhtine 1978, 23).

Enfin, Lofting choisit de faire rire son lecteur par la voie du comique de situation, autrement dit par l'écriture de scènes risibles et souvent grotesques. Défini au cours du XXème siècle par Friedrich Dürrenmatt comme « le seul tragique que nous méritions aujourd'hui » (Astruc 27), le grotesque est utilisé dans le langage commun pour évoquer quelque chose de

« très drôle, vraiment ridicule, ou complètement absurde » (Astruc 10). Ainsi, l'absurdité dramatique du monde d'après-guerre trouve son pendant littéraire dans l'absurdité comique du grotesque qui se met alors « au service de l'accueil du changement » (Astruc 113) tant désiré par Lofting. En imaginant dans ses romans des situations plus inattendues les unes que les autres et manquant le plus souvent de crédibilité, Lofting est alors en mesure de prendre une distance par rapport à la réalité, qui lui permettra ensuite d'adopter un regard objectif sur cette dernière : « Du fait que le grotesque propose un autre monde, en rapport d'homologie avec le monde réel, ce réel est nécessairement l'objet d'une évaluation critique » (Astruc 50). Sans jamais perdre de l'esprit cette nécessité d'une critique sous-jacente de la société, Lofting multiplie donc dans ses romans, et plus particulièrement dans le deuxième tome, les instances du grotesque dont on trouve la première manifestation au chapitre 12 de la deuxième partie : « I was bursting to tell someone. I ran dancing and singing from the room to find Chee-Chee. At the door I tripped over Dab-Dab, who was just coming in with her wings full of plates, and fell headlong on my nose » (Le narrateur Tommy). Après avoir introduit le ridicule dans son récit via la description d'une simple chute, l'auteur peut maintenant élaborer des situations plus complexes où le grotesque transparaît peu à peu, au fil des événements qui se répètent de manière exagérée. La découverte de la part de l'équipage de Doctor Dolittle, non pas d'un, mais de quatre clandestins cachés dans leur bateau devient alors grotesque car improbable : « We seem to have brought half of Puddleby with us. Anyone would think we were a penny ferry-boat! » (Polynesia, Tome 2, Partie 3, Chapitre 4). Comble du ridicule, le personnage de Doctor Dolittle se retrouve, dans la partie 3 du tome, dans la peau d'un toréador alors que celui-ci n'en a absolument pas la carrure (chapitre 8). De plus, le grotesque de cette scène est lui-même renforcé par l'illustration au sein du même chapitre, qui nous montre un Doctor Dolittle au ventre rond, déguisé en toréador et tenant en équilibre sur les cornes d'un taureau, comme si nous assistions à un numéro de cirque (illustration 9). En effet, Doctor Dolittle, de par son statut d'homme évoluant dans un monde rempli d'animaux, se trouve dans cette « position ambiguë entre humanité et inhumanité » (Astruc 169) qui caractérise le héros grotesque et peut donc être utilisé par l'auteur pour inspirer le rire chez son lecteur. Dans la sixième partie du deuxième tome, Lofting aura une dernière occasion d'exploiter la dimension grotesque de son protagoniste en faisant de lui un roi que l'on a peine à prendre au sérieux. Sa nouvelle fonction de roi paraît en effet en parfait décalage avec ses centres d'intérêts et permet ainsi à l'auteur de créer des situations risibles qu'il ne manque pas d'illustrer afin de parfaire le style humoristique de son roman : « And when the Doctor did once in a while manage to sneak off for a short, natural-history expedition he (...) had to chase his butterflies with a crown upon his head and a scarlet cloak flying behind

him in the wind » (Tome 2, Partie 6, Chapitre 1, illustré au sein du même chapitre). A l'image de l'auteur lui-même, le héros grotesque, parce qu'il n'a que faire de son apparence et du jugement d'autrui, « tend à exprimer la défiance de l'individu face à la société ainsi que le retrait de celui-ci vis-à-vis du jeu social (...)» (Astruc 144).

2.2.3 REVISITER L'HISTOIRE D'AVENTURE POUR ENFANTS : L'HÉROÏ-COMIQUE

Lofting, nous l'avons vu, tente dans ses romans de désacraliser, de manière plus ou moins explicite, les normes littéraires traditionnelles, que ce soit en jouant avec les codes ou en ayant recours à l'humour. En conservant toujours une attitude non-conformiste, l'auteur parvient à faire souffler un vent de renouveau au sein d'un genre défini par des caractéristiques bien précises, celui du roman d'aventure pour enfants. Pour ce faire, Lofting fait le choix d'utiliser le registre de l'héroï-comique, connu en anglais sous le nom de « mock-heroic » qui est lui-même défini par *The Oxford English Dictionary* comme « a burlesque imitation of the heroic style in literature (...); an imitation of the character, manner or actions of a hero, especially for humorous effects ». Tout en consolidant davantage le style humoristique de ses romans, l'héroï-comique chez Lofting permet surtout à l'auteur d'approcher sous un angle nouveau le genre de l'épopée guerrière que Goyet qualifie de « machine à penser » (7) qui rendrait possible la résolution d'une « crise politique contemporaine, insoluble autrement » (Goyet 557). Si, comme le soutient Bakhtine, « le texte épique est infiniment éloigné de la façon dont un contemporain parle d'un contemporain à ses contemporains » (Bakhtine 1978, 449), alors les deux romans de Lofting racontant les aventures d'un docteur et ses amis les animaux, à une époque victorienne révolue, pourraient bien entrer dans cette catégorie. Pourtant, à première vue, le docteur de Puddleby-on-the-Marsh n'a en effet rien d'héroïque et semble souvent bien plus intéressé par la nourriture que par la prise de ses responsabilités: « My friends : I am not clever at speaking long words after dinner, like some men ; and I have just eaten many fruits and much honey » (Doctor Dolittle à ses amis les singes, Tome 1, Chapitre 10) ; « Ask the porpoises if the boy's uncle was drowned – they'll know. (Dab-Dab) / 'All right', said the Doctor, taking a second piece of bread-and-jam » (Tome 1, Chapitre 17). Ce n'est pas non plus l'apparence du protagoniste qui pourrait faire de lui un héros digne d'une épopée guerrière, puisque nous découvrons dans la deuxième illustration du premier chapitre de *The Story of Doctor Dolittle* un petit homme à la silhouette ronde qui surprendra autant le lecteur que le narrateur du deuxième tome (illustration 10) : « (...) I had expected some one very tall and strong and marvellous. It was hard to believe this funny little man with the kind

smiling face could be really he » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 3). Et puis, même lorsqu'il se doit – au nom de la cause animale ou pour honorer le choix du peuple – de revêtir une tenue de héros, cela ne se passe pas exactement comme prévu : « The Doctor had borrowed a bullfighter's suit from Don Enrique ; and very gay and wonderful he looked in it ; though Bumpo and I had hard work getting the waistcoat to close in front and even then the buttons kept bursting off it in all directions » (Tome 2, Partie 3, Chapitre 8); « The throne had been made for longer-legged kings ; and when he was seated, his feet did not reach the ground but dangled six inches from the top step » (Tome 2, Partie 5, Chapitre 10).

Pourtant, contrairement aux apparences, ce « funny little man in coat-tails, with a round kind face » (Tome 2, Partie 1, Chapitre 6) accomplit des actes que l'on peut légitimement qualifier d'héroïques et encourage donc le lecteur à le prendre au sérieux. Après tout, Doctor Dolittle présente bel et bien certaines caractéristiques d'un héros épique, notamment une résilience – autant physique que morale – et un courage à toute épreuve : « Of course he's [Doctor Dolittle] alive – and it's my firm belief he always will be » (Miranda, Tome 2, Partie 4, Chapitre 4) ; « Except for his appearance (...) that storm which had so terrified me had disturbed him no more than getting stuck on the mud-bank in Puddleby River. He was unbelievable » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 4, Chapitre 5). Quelques chapitres plus loin, ce sont ses aptitudes physiques qui sont mises en avant par le narrateur qui nous décrit un personnage dont le surpoids n'enlève rien à son exceptionnelle agilité: « It was marvellous to see how John Dolittle with his fat heavy fingers undid that cobweb and unrolled the leaf, without tearing it or hurting the precious beetle » (Tome 2, Partie 4, Chapitre 6); « For a fat man, he was certainly the swiftest cross-country runner I ever saw » (Tome 2, Partie 4, Chapitre 7). De simple docteur, il devient même un héros guerrier lors de son séjour sur Spidermonkey Island où il participera à une bataille entre deux villages et aura un rôle décisif dans la résolution du conflit. Ses exploits lui vaudront par ailleurs le statut de légende ainsi que l'écriture d'un poème épique¹⁷ en son honneur, que l'on retrouve au premier chapitre de la sixième partie. Avec celui qui « a fendu la montagne en deux à mains nues » (« ripped the mountain in halves with his bare hands », Tome 2, Partie 5, Chapitre 1) pour sauver des inconnus en danger, naît alors un nouveau genre de héros que l'on pourrait qualifier de héros ordinairement exceptionnel : « the epic (...) centres upon men, exceptional men, but none the less human (..) » (Merchant 4). « Comfortable, sensible, friendly and solid » (Tome 2, Partie 1, Chapitre 4), Doctor Dolittle

¹⁷ Le poème épique en question se rapproche par ailleurs du genre du chant épique qui fait lui-même partie « d'une tradition épique ancienne et puissante *après* que fut créé le récit épique » (Bakhtine 1978, 450, italiques dans l'original).

incarne ce héros inédit inventé par Lofting et caractérisé par sa générosité et son altruisme : « You [Tommy] are quite welcome to come here for three meals a day all day round. I'm only glad to have you » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 1, Chapitre 12). Ce nouveau genre de héros s'accompagne alors tout naturellement d'un nouveau genre d'épique, dans lequel la guerre tient toujours une place centrale mais, cette fois, ne fait aucune victime: « They [the black parrots] never bit them anywhere else except the ears. But it won the war for us. (...) This treatment, very painful at the time, did not however do them any permanent harm beyond the changes in looks » (Tome 2, Partie 5, Chapitre 6).

En imaginant un épique pacifique – ou devrait-on dire un « pacifépieque » –, Lofting façonne à sa guise l'un des genres les plus anciens de l'histoire de la littérature et montre ainsi sa volonté de renouveler une tradition littéraire qu'il respecte tout autant qu'il la remet en cause. C'est précisément cette attitude ambivalente vis-à-vis de la littérature classique que permet d'exprimer l'héroï-comique, registre paradoxal par excellence. L'héroïsme et le comique se mêlent en effet à travers les romans de Lofting, et plus particulièrement dans le deuxième tome, où le caractère épique de nombreuses scènes est délibérément entaché par des notes humoristiques qui encouragent la dérision, comme si l'épique se moquait de lui-même. Au chapitre 3 de la première partie, l'arrivée épique du héros Doctor Dolittle semble assurée par l'orage qui s'abat sur le village, et pourtant, Tommy fera simplement la connaissance du fameux docteur en se cognant la tête sur ce dernier: « I hadn't gone very far when my head bumped into something soft and I sat down suddenly on the pavement » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 3). Puis, quelques chapitres plus loin, alors que Doctor Dolittle et ses compagnons, acclamés par la foule, embarquent pour une expédition en terres inconnues, leur bateau se retrouve coincé dans la boue, à quelques mètres seulement du rivage : « Then the *Curlew* began to move gently down the river with the out-running tide, while the people on the wall cheered and waved their handkerchief » ; « We bumped into one or two other boats getting into the stream ; and at one sharp bend in the river we got stuck on a mud bank for a few minutes » (Tome 2, Partie 3, Chapitre 2). A chaque début héroïque, l'auteur ajoute ainsi une tournure grotesque qui sert à la fois à faire sourire le lecteur et à contourner les règles du genre épique, pour ne jamais se laisser enfermer dans un classicisme étouffant. L'instance la plus frappante de cette alternance entre épique et héroï-comique se trouve probablement au chapitre 8 de la troisième partie, lors de la scène de la corrida à la lecture de laquelle on ne parvient pas à décider de la nature héroïque ou grotesque du héros :

Then turning round he folded his arms, fixed the on-rushing bull with his eye and frowned a terrible frown [épique]. (...) The Doctor made him do all manner of tricks: standing on the hind legs, standing on the front legs, dancing, hopping, rolling over [héroi-comique]. (...) I want five fresh bulls. And I would like them all in the ring at once, please [épique]. (...) At last the Doctor turned to Pepito and made another very grand bow which burst the last button off his waistcoat [héroi-comique]. (...) Then with a final bow to the ladies John Dolittle took a cigar from his pocket, lit it and strolled out of the ring [épique].

Au sein d'une même scène, le narrateur vacille entre la description d'un personnage héroïque légendaire, capable d'affronter seul des taureaux, et la description d'un dompteur de taureaux, capable de les faire danser sur les pattes arrière, pour sortir finalement vainqueur du combat et permettre l'abolition de la corrida sur le territoire. Alors, pour Lofting, parce que « beauté et laideur ont en commun cet étrange pouvoir d'arrêter les yeux et de frapper les esprits » (Astruc 7), on ne devrait pas avoir à choisir entre l'écriture d'une épopée et l'écriture d'une comédie, mais on devrait au contraire être en mesure d'enrichir la tradition littéraire en bouleversant respectueusement ses codes et en ouvrant ainsi la porte à la modernité.

2.2.4 LOFTING, MODERNISTE ?

S'inspirer des genres anciens pour renouveler la littérature, ne serait-ce pas précisément une approche caractéristique des auteurs modernistes ? Pourtant, comme le remarque Thacker, la littérature pour enfants ne semble pas pouvoir être aisément rapprochée d'une littérature moderniste dont la dimension expérimentale ne serait probablement pas adaptée à un jeune lectorat : « The early Modernist aesthetic, challenging the already said and rejecting the certainties of bourgeois realism, seems far removed from the popular children's fiction of the early 20th century » (Thacker et Webb 102). En outre, le choix de la part de Lofting de situer son récit à l'époque victorienne et de raconter les aventures de Doctor Dolittle de manière chronologique, sans chercher à apporter de quelconques transformations à la forme traditionnelle du roman pour enfants, ne permet pas, à première vue, de prêter à l'auteur des intentions modernistes.

Toutefois, force est de constater que *The Voyages of Doctor Dolittle* fut publié en 1922, cette « annus mirabilis » (Elick 2007, 324) durant laquelle furent également publiés les chefs d'œuvres modernistes *The Wasteland*, écrit par T.S. Eliot, et *Ulysses* de James Joyce. Lofting lui-même, en participant à la première guerre mondiale, fit l'expérience du conflit qui fut la source des problèmes de la vie moderne (Elick 2007, 323) et paraît en ce sens mériter une place

légitime dans le mouvement moderniste. Mais qu'en est-il de ses motivations à écrire des romans ? Lofting envisage-t-il véritablement l'écriture de manière moderniste ? Il semble en effet que « the revolutionary dynamic within modernism » (Paul Poplawski cité dans Elick 2007, 324) soit omniprésente dans les romans de Lofting dans la mesure où ce dernier se montre à la fois engagé pour la cause animale et pour la cause humaine, qu'il veut défendre par le biais d'un changement radical de la société. Autre caractéristique moderniste, l'ambivalence par rapport au passé, et plus particulièrement, le dialogue engagé entre passé et présent (Elick 2007, 325), se manifeste également chez Lofting qui choisit un protagoniste victorien pour attirer l'attention du lecteur sur des problématiques contemporaines : « By conceiving his protagonist to be an early Victorian gentleman, but one who is disillusioned with humanity, (...) Lofting creates both a rosy lens for viewing the past and a platform from which to criticize the march of human history » (Elick 2007, 323). Enfin, la stratégie narrative employée par l'auteur au sein du deuxième tome, qualifiée de « perspective narrative indirecte » (« oblique narrative perspective ») par Elick, est elle aussi typique du roman moderniste puisqu'on la retrouve notamment chez Joseph Conrad (*Heart of Darkness*) et F. Scott Fitzgerald (*The Great Gatsby*) (Elick 2007, 332). A la lumière de ces éléments d'analyse, la dimension moderniste des romans de Lofting, bien que sous-jacente, ne semble plus pouvoir être mise en doute, tout comme la modernité de la littérature pour enfants qui s'adresse, après tout, à un jeune lectorat intrinsèquement porteur de progrès et d'innovations: « childhood offered an escape from the already said, as children were seen to approach experience with an original, naive way of seeing » (Thacker et Webb 102).

2.3 LA TECHNIQUE DU RENVERSEMENT CARNAVALESQUE

Dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la renaissance*, Bakhtine étudie la fonction du carnaval dans la société à l'époque de Rabelais et fait de cette pratique un concept littéraire qui sera caractérisé, comme le carnaval lui-même, par « l'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, [l']abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (Bakhtine 1970, 15). En effet, le roman se révèle être la scène idéale d'une telle révolution, dans la mesure où l'auteur peut, le temps de quelques chapitres, mettre le monde qu'il connaît sens dessus dessous et donner les moyens à ses lecteurs d'imaginer un monde alternatif où de tels renversements seraient possibles. Lofting, insatisfait de la société bien réelle dans laquelle il

évolue, pourrait ainsi trouver dans le carnavalesque un échappatoire bienvenu lui permettant de réaliser ses fantasmes sociaux les plus fous.

2.3.1 ET SI LES ANIMAUX SE DÉGUISAIENT EN HOMMES ?

A l'image du carnaval, tout est permis dans les romans de Lofting qui bousculent les normes ancrées dans l'esprit des lecteurs, et plus particulièrement la hiérarchie entre l'homme et l'animal que nous avons évoquée dans la première partie de ce travail. Nous assistons alors dans les deux romans à la « suppression de toutes les barrières hiérarchiques » (Bakhtine 1970, 246) qui séparent l'homme de l'animal, et plus encore, à l'inversion de la relation de pouvoir entre les deux Espèces. Les personnages animaux, chez Lofting, adoptent en effet à l'égard des personnages humains, un comportement similaire en tous points à celui adopté par l'homme au contact de l'animal. Ainsi, le personnage de Polynesia se montre impitoyable lorsqu'elle dresse le portrait d'une humanité égoïste et condescendante vis-à-vis du monde animal :

People make me sick. They think they're so wonderful. The world has been going on now for thousands of years, hasn't it? And the only thing in animal-language that people have learned to understand is that when a dog wags his tail he means 'I'm glad' – It's funny isn't it? You [Doctor Dolittle] are the very first man to talk like us. Oh, sometimes people annoy me dreadfully – such airs they put on – talking about the 'dumb animals' (...). (Tome 1, Chapitre 2)

La réplique de Polynesia devient alors le discours symbolique d'un mouvement « animaliste » lancé fictivement par l'auteur, dans lequel les animaux exprimeraient leur indignation face aux inégalités entre l'homme et l'animal et auraient ainsi la possibilité de juger à leur tour de la valeur et des aptitudes d'une espèce étrangère. Dans le deuxième tome, le perroquet n'hésite pas à attaquer l'incapacité de Doctor Dolittle à gérer ses finances, suggérant par conséquent que les animaux auraient une conscience plus aigüe de la valeur de l'argent et seraient finalement plus économes :

There he goes – lending his last blessed penny – three pounds ten – all the money we had for the whole trip! Now we haven't the price of a postage-stamp aboard if we should lose an anchor or have to buy a pint of tar – Well, let's pray we don't run out of food – Why doesn't he give them the ship and walk home? (Tome 2, Partie 3, Chapitre 3).

Le jugement sévère de Polynesia envers l'homme trouve son pendant au sein de la quatrième partie du même tome, lorsque le crustacé, appelé « fidgit », raconte à Doctor Dolittle et Tommy

sa première rencontre avec l'espèce humaine, à travers les vitres d'un aquarium. Le récit enchâssé du quotidien du figdit révèle de manière inédite au lecteur ce que les animaux pourraient bien penser de l'homme, comme pour lui rappeler qu'il ne peut pas commettre des actes cruels envers l'animal en toute impunité, sans risquer d'être confronté au jugement potentiel de ce dernier. Chez Lofting, ce n'est donc pas le poisson qui a l'air bête lorsqu'il ouvre la bouche pour absorber l'oxygène contenu dans l'eau, et donc respirer, mais bien l'homme qui s'amuse à l'imiter pendant de longues minutes, posté derrière la vitre de l'aquarium : « and the crowds would go from tank to tank, looking in at us through the glass – with their mouths open, like half-witted flounders (...). And for a long time we thought that such was the whole extent of the language, this being a people of but few ideas » (Tome 2, Partie 4, Chapitre 2). Plus important encore, le figdit, à travers sa comparaison des hommes à des « flounders » – autre espèce de poisson appelée « flet » en français – réalise l'animalisation de l'humain et prend ainsi lui-même la position d'espèce supérieure.

Comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce travail, les personnages animaux chez Lofting tendent le plus souvent à voler la vedette au héros supposé des romans, *Doctor Dolittle*. En effet, l'auteur procède à un nouveau type de renversement carnavalesque – celui de l'inversion de la hiérarchie traditionnelle des personnages de roman qui s'attache à séparer le héros principal des autres personnages, jugés secondaires. Au fil des chapitres, le lecteur doit se rendre à l'évidence : *Doctor Dolittle* n'est pas le véritable héros de ses propres aventures puisque la simple survie de ce dernier ne semble dépendre que des capacités hors du commun de ses amis les animaux. De la gestion des finances à la logistique des voyages du docteur, les personnages animaux font en sorte qu'il ne manque de rien, pendant que celui-ci rêve d'îles à la dérive et de promenades sur les fonds de l'océan :

And one evening when the Doctor was asleep in his chair before the kitchen-fire they began talking it [money issue] over among themselves in whispers. (Tome 1, Chapitre 3)

Then the animals packed up; and after they had turned off the water (...) and put up the shutters, they closed the house and gave the key (...). And when they had seen that there was plenty of hay in the loft to last the horse through the Winter, they carried all their luggage down to the seashore and got on to the boat. (Tome 1, Chapitre 4)

Puis, si malgré les précautions des animaux, tout ne se passe pas comme prévu pour le docteur, ce dernier peut se tourner vers ses fidèles compagnons qui seront toujours de bon conseil : « Then the Doctor asked Dab-Dab to fly up and tell the swallows that pirates were coming after

them in a swift ship, and what should he do about it » (Tome 1, Chapitre 13); « If you hurry and come down to the shore, you can get on their ship – which is very fast – and escape » (The swallows, Tome 1, Chapitre 14). Plus que des conseils, ce sont finalement des ordres que les animaux donnent à Doctor Dolittle alors que l'inaction de ce dernier face aux dangers inattendus menace de mettre la vie de tout l'équipage en péril et de voler au petit garçon la chance de revoir son oncle : « Keep him talking, Doctor. Be pleasant to him. (...) Be pleasant, till the ship sinks under him. Keep him talking » (Too-Too, Tome 1, Chapitre 15) ; « Ask the porpoises if the boy's uncle was drowned – they'll know » (Dab-Dab, Tome 1, Chapitre 17) ; « Ask the eagles to look for the man. No living creature can see better than an eagle » (Dab-Dab, Tome 1, Chapitre 18). Rendue dans les exemples ci-dessus par l'utilisation de l'injonction dans le dialogue, l'inversion de la hiérarchie homme-animal est également transmise au lecteur à travers les illustrations parsemées dans les romans, et notamment via l'illustration du chapitre 16 du premier tome où l'on peut voir Jip, Dab-Dab, Too-Too et le pushmi-pullyu postés devant la porte derrière laquelle est enfermé le petit garçon, tous à l'affût du moindre bruit (illustration 11). Alors que les personnages animaux sont au centre de l'image, Doctor Dolittle, lui, n'apparaît que partiellement dans l'illustration puisqu'on peut simplement discerner sa tête à l'extrémité droite du cadre, comme si Lofting voulait représenter visuellement la perte de contrôle du personnage humain au profit des personnages animaux. Cette perte de contrôle continue et se confirme au sein du deuxième tome où les personnages animaux utilisent sans modération la forme impérative lorsqu'ils s'adressent à Tommy ou au docteur : « Doctor ! (...) Come (...), hurry (...), don't let any of the animals come (...), turn the key (...), make sure (...) » (Jip, Tome 2, Partie 2, Chapitre 3). Lofting va même encore plus loin dans le renversement de la relation traditionnelle entre l'animal et son maître lorsqu'il imagine une situation où ce ne serait pas l'homme qui nourrirait l'animal mais bien l'animal qui permettrait à l'homme de se nourrir : « But she and Chee-Chee were good guides and splendid jungle-hunters ; and the two of them set to work at once looking for food for us » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 4, Chapitre 6).

Cependant, ce renversement carnavalesque prend un air de revanche du monde animal sur l'espèce humaine lorsque Lofting décide de faire de son personnage Polynesia une figure autoritaire qui entretient une relation conflictuelle avec les personnages humains. A plusieurs reprises dans les deux romans, Polynesia montre en effet son irritation face à une espèce humaine qu'elle juge irraisonnée et qui aurait bien besoin de la supervision de l'animal : « I've told him time and again to have special hours for the animals to come » (Polynesia, Tome 2, Partie 1, Chapitre 8) ; « You may be sure that no one ever got a chance to stay abed more than

his eight hours while Polynesia was around » (Tome 2, Partie 3, Chapitre 4). A l'image du perroquet, Dab-Dab se permet elle aussi de s'adresser à Doctor Dolittle de manière condescendante, telle une mère qui réprimanderait son enfant : « – But I don't want any money. [Doctor Dolittle] – Yes, you do. (...) Oh, do be sensible! [Dab-Dab] » (Tome 1, Chapitre 10). C'est en réalité l'image d'une humanité impuissante et soumise à l'espèce animale que Lofting présente à ses lecteurs dans ses romans, allant même jusqu'à imaginer l'infantilisation de l'homme par l'animal : « Now Doctor,' said she in a soft persuasive voice as though she were talking to a wayward child (...) » (Polynesia, Tome 2, Partie 6, Chapitre 7) ; « Polynesia often spoke to me in a very patronizing way. But I did not mind it from her. After all, she was nearly two hundred years old; and I was only ten » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 11). Dans ce dernier énoncé, le narrateur reconnaît avec humilité son infériorité par rapport à son aîné le perroquet et considère donc légitime la façon condescendante dont ce dernier lui parle. Cette réaction vient alors parfaire l'inversion déjà bien engagée de la relation entre l'homme et l'animal puisqu'elle signe la résignation de l'espèce humaine face à une espèce animale définitivement plus puissante. Plus modestes que jamais, les personnages humains de Lofting concèdent donc aux personnages animaux des compétences cognitives exceptionnelles et avouent sans hésiter avoir été influencés à maintes reprises par leur sagesse : « She [Polynesia] was one of the best friends I ever had. It was she who first gave me the idea of learning the animal languages and becoming an animal doctor » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 1, Chapitre 5); « I dare say you're right, Polynesia, (...) you usually are » (Doctor Dolittle, Tome 2, partie 3, Chapitre 9).

Comme la réalisation fictive de son rêve de voir s'élever une révolution animale, Lofting utilise le renversement carnavalesque dans ses romans pour défendre la cause animale et contraindre son lecteur à se mettre à la place de ces êtres qu'il refuse de comprendre. Puisque l'homme semble dépourvu d'empathie lorsqu'il s'agit de ressentir ce que ressentent les animaux, Lofting n'a pas d'autre choix que d'inverser les rôles pour l'encourager à imaginer un monde où les portes dans les zoos « open from the inside, not from the out » (Tome 2, Partie 1, Chapitre 10) et où les toréadors courent après les taureaux : « this was something new in bullfighting, to have the bull running away from the man, instead of the man running away from the bull » (Tome 2, Partie 3, Chapitre 8). Pour l'auteur, le renversement carnavalesque représente donc avant tout le moyen de bouleverser le statu quo du traitement animal en plaçant l'homme face à sa propre cruauté afin qu'il ne soit plus en mesure de l'ignorer. Subtilement mais sûrement, Lofting participe à travers son art à rendre à l'animal les droits qui lui sont dus : « the only satisfactory answer to the problem of cruelty to animals is carnavalesque acts of

kindness that temporarily offset the imbalance of power rather than fundamentally reverse it through violent revolutionary means » (Elick 2015, 89).

2.3.2 UNE SOCIÉTÉ SENS DESSUS DESSOUS

Dans ses deux romans, Lofting ne se contente pas de déstabiliser la hiérarchie existante entre l'homme et l'animal mais choisit plutôt d'étendre la portée du renversement carnavalesque dans son récit, afin de remettre en question différentes relations de pouvoir qui le dérangent. En tant qu'auteur pour enfants, Lofting a tout d'abord à cœur de mettre en valeur les aptitudes de son jeune lectorat que la société a tendance à sous-estimer. Tout comme l'animal est considéré inférieur à l'homme dans nos sociétés, il semble en effet que l'adulte et l'enfant ne soient pas non plus sur un même pied d'égalité dans la mesure où un jeune individu se doit d'obéir à ses aînés et se soumettre à leur autorité. Coupable du clivage entre une littérature pour enfants et une littérature pour adultes, cette dévalorisation de l'enfant – et par extension, de l'enfant lecteur – nécessite pour l'auteur d'être renversée si l'on veut construire une société parfaitement égalitaire. L'apparition du personnage de Tommy dès le deuxième tome s'inscrit alors dans cette volonté d'améliorer la visibilité de l'enfant et de lui offrir, au sein du récit, la place aux côtés de l'adulte qu'on lui refuse en réalité. Dès leur première rencontre, Doctor Dolittle semble effectivement considérer Tommy comme son égal, puisqu'il n'hésite pas à solliciter l'aide du jeune garçon et à consulter son avis avant de prendre une quelconque décision : « I was wondering, Stubbins, whether I should (...). (...) True, quite true, Stubbins » (Tome 2, Partie 3, Chapitre 4). Aux yeux du docteur, le jeune garçon n'est plus seulement le petit Tommy, mais bien son assistant et égal Stubbins, sur lequel il n'exerce aucune autorité. Plus encore, Stubbins se montre à plusieurs reprises en position de supériorité par rapport à un docteur qui a bien du mal à prendre les choses en main : « Well, hadn't we better seeing about getting a boat ? » (Tommy à Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 2, Chapitre 1). Fort de la considération que lui montre son employeur et ami Doctor Dolittle, Tommy ira même jusqu'à s'affranchir de l'autorité de ses parents dont le comportement nous apparaît soudainement plus puéril que celui de leur fils : « I hope that they would not make a scene, or burst into tears or anything like that. But as a matter of fact they behaved quite well – for parents » (Tommy, Tome 2, Partie 3, Chapitre 2). Ici, le narrateur inverse la hiérarchie traditionnelle entre l'enfant et les parents au sein du foyer en se permettant de juger du bon comportement de ses parents, tel un père qui féliciterait ses enfants pour s'être bien conduits. Les relations de pouvoir ordinaires sont mises à mal chez Lofting, dont l'intention principale semble être l'émancipation des minorités les plus vulnérables et invisibles. Le personnage de

Bumpo représente lui aussi l'une de ces minorités, à savoir la figure du souverain africain dont les terres furent colonisées par les Européens. Là encore, Bumpo ne conservera pas son statut d'individu soumis à la puissance européenne et parviendra, en s'éduquant dans une université anglaise, à recouvrer le pouvoir qui lui avait été injustement retiré par les colons. Parce que tout est possible dans le monde carnavalesque de *Doctor Dolittle*, Bumpo ira même jusqu'à changer son habit d'individu colonisé pour celui de colonisateur, comme pour prendre une revanche ultime sur son envahisseur. En bon colon, c'est donc un discours méprisant que Bumpo tient lorsqu'il fait la connaissance des peuples natifs de Spidermonkey Island, reproduisant ainsi le même schéma que celui dont il a été victime : « What discourteous pagans! (...) Did you ever see such inhospitality ? – Never even asked us if we'd had breakfast, the benighted bounders! » (Bumpo, Tome 2, Partie 4, Chapitre 5). Le temps de quelques chapitres, Lofting offre la possibilité au dominé de devenir le dominant et parvient simultanément à faire remarquer au lecteur l'absurdité de ces rapports de domination qui ne servent qu'à encourager un désir de revanche de la part de l'individu en position d'infériorité.

Enfin, quoi de mieux pour discréditer les relations de pouvoir en tout genre que de renverser le gouvernement lui-même ? En effet, dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, Lofting s'attache à discréditer le système monarchique anglais en imaginant une monarchie inversée, dans laquelle le peuple, et non plus Dieu, serait en mesure de nommer leur souverain. Doctor Dolittle se retrouve alors contraint d'accepter la fonction de roi alors même qu'il s'y oppose fermement. Mais chez les Popsipetels, le peuple a toujours le dernier mot :

But for now you must be king. These people are a headstrong tribe and they will have their way. There is no other course. » (Long Arrow à Doctor Dolittle)

Poor Doctor (...), I thought he was going to take to his heels and run for it. (...) At last almost in tears, John Dolittle stepped slowly into the litter and sat down. » (Le narrateur Tommy)

I don't *want* to be king! » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 5, Chapitre 9)

Ici, la scène est autant grotesque que carnavalesque, dans la mesure où la réaction désespérée de Doctor Dolittle face à son élection forcée rend la situation risible. Événement courant du carnaval, « l'élection d'un roi pour rire » (Bakhtine 1970, 247) est plus que jamais exploitée par Lofting qui utilise le renversement carnavalesque pour créer un effet grotesque et faire sourire son lecteur. A ce titre, Bakhtine soulignera par ailleurs « les affinités du grotesque avec les schèmes de la confusion, du mouvement, de l'inversion, du mélange » (Astruc 31), faisant ainsi de l'humour grotesque un outil efficace pour rendre le style carnavalesque dans un roman.

Lofting s'autorise alors à imaginer un « captive king in Popsipetel » (Tome 2, Partie 6, Chapitre 7) qui ne serait pas libre de ses actes ou de ses mouvements: « But he [Doctor Dolittle] used to make a terrible mess of the kitchen ; and of course we had to be awfully careful that we didn't get caught » (Tome 2, Partie 6, Chapitre 2); « Why, I believe if they thought he had any idea of escaping they would put chains on him » (Tome 2, Partie 6, Chapitre 6). Comble pour un roi, Doctor Dolittle est en effet contrôlé par son propre peuple qui, paradoxalement, ne lui laisse pas d'autre choix que de le gouverner. Contre toute attente, les Popsipetels encouragent alors leur roi à creuser les inégalités sociales en le contraignant à vivre dans un palace entouré de domestiques, alors que le pauvre roi ne rêvait que d'une modeste maison dans le village : « And when he drew up the plans for the City of New Popsipetel he had no palace shown of any kind. A little cottage in a back street was all he had provided for himself. But this the Indians would not permit on any account » (Tome 2, Partie 6, Chapitre 1). Aussi grotesque soit-elle, cette situation amène le lecteur à remettre en question le système politique qu'il connaît. Après tout, pourquoi l'idée d'un peuple exigeant de son roi qu'il vive dans le luxe serait-elle plus absurde que celle bien réelle d'un roi exigeant de son peuple qu'il vive dans la misère ? En combinant le style grotesque à la technique du renversement carnavalesque, Lofting parvient donc à révéler à ses lecteurs les failles du fonctionnement social anglais en les encourageant à se demander : « et si l'inverse était possible ? » En ce sens, l'auteur place entre les mains de son jeune lectorat la responsabilité tout autant carnavalesque de prendre en main la construction du monde de demain que les adultes, trop aveuglés par des principes désuets, ne semblent pas être en mesure d'imaginer : « Le carnaval (...) affranchissait la conscience de l'emprise de la conception officielle, permettait de jeter un regard neuf sur le monde (...) » (Bakhtine 1970, 273).

◆ PARTIE III ◆
VOIX ET VOIES :
LA LITTÉRATURE POUR
ENFANTS COMME
LITTÉRATURE QUI DONNE LE
CHOIX

3.1 DIRE TOUT ET SON CONTRAIRE : LA POLYPHONIE AU CŒUR DE LA RÉFLEXION

3.1.1 LA POLYPHONIE EN LITTÉRATURE : DE BAKHTINE À LOFTING

La volonté de la part de Lofting de donner la parole à ces humains et animaux qui trop longtemps se sont tus, fait de *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle* des lieux d'expression privilégiés, où les voix de tous les personnages s'entremêlent tels les instruments d'un orchestre symphonique dans lequel chaque musicien participe de manière égale à l'harmonie musicale obtenue. En donnant une voix à ses personnages animaux, l'auteur rend possible le dialogue entre deux Espèces différentes (Elick 2015, 11) et accorde finalement davantage d'importance à la retranscription de leurs conversations qu'à la description de leurs actions. Utilisé par Socrate comme un outil de réflexion, le dialogue permet en effet la confrontation directe de différents points de vue ou « consciences 'équipollentes' » (Bakhtine 1970, 33) que l'on retrouve spécifiquement au sein de récits qualifiés par Bakhtine de romans polyphoniques. Selon le théoricien, on trouve dans de tels romans des « éléments incompatibles de la matière littéraire (...) [qui] sont répartis entre plusieurs mondes et entre plusieurs consciences autonomes ; [qui] ne représentent pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue, entiers et autonomes (...) » (Bakhtine 1970, 45). Contrairement aux dialogues de Socrate, les romans polyphoniques ne seraient donc pas des supports utilisés pour accéder à une seule vérité homogène, mais bien les porte-paroles de différentes vérités individuelles qui, en se mêlant les unes aux autres, parviendraient à créer cette ultime vérité, plurielle et hybride. Pour ce faire, l'auteur de romans polyphoniques doit s'effacer au profit de ses personnages qui sont alors libres d'exprimer des points de vue contraires à ceux de leur créateur, lui-même positionné en retrait, comme l'arbitre neutre des échanges entre ses personnages :

Les idées des personnages (...) sont des objets de représentation, des « idées héroïnes » (...). Elles ne deviennent jamais des principes de représentation et de construction du roman dans son ensemble, c'est-à-dire des principes de l'auteur lui-même, de l'artiste ; sinon on se trouverait devant un roman philosophique à thèse tout à fait ordinaire. (Bakhtine 1970, 57).

Si l'auteur de romans polyphoniques doit finalement être absent de son propre récit, alors il semble que Lofting puisse aisément entrer dans cette catégorie, dans la mesure où ses nombreux protagonistes, hommes comme animaux, donnent l'impression au lecteur de s'affranchir de leur créateur et revendiquer une liberté d'expression sans limite : « Lofting is

sui generis. Never has a writer been so helpless, and hapless, in the hand of his characters. When one of them breaks into speech, Lofting seems to stop writing and listen » (Digby B. Whitman, cité dans Elick 2015, 80). Allant même jusqu'à influencer les propos de l'auteur (Bakhtine 1978, 136), les nombreux échanges entre les personnages deviennent des énoncés hybrides (Bakhtine 1978, 125) qui, ajoutés à la focalisation interne sur le personnage de Tommy dans le deuxième tome, viennent déranger le contrôle monologique exercé par Lofting à travers son héros, *Doctor Dolittle* (Elick 2007, 331). Mais au-delà des techniques narratives utilisées, la forme, le style et le contenu des romans de Lofting participent également à faire de ces derniers des œuvres polyphoniques par excellence. En effet, l'utilisation et le détournement simultanés du genre épique au sein du deuxième tome ajoutent une certaine polyphonie au récit, puisque « la spécificité de l'épopée, c'est de traiter une matière politique de façon polyphonique » (Goyet 567). Puis, cette désacralisation du genre épique qui permet à l'auteur d'insérer le registre héroï-comique et grotesque au sein de ses romans, révélera par là même le style humoristique des deux tomes, notamment basé sur un comique de langage à l'œuvre dans les dialogues. A travers les échanges entre les personnages se mêlent ainsi plusieurs langues, plusieurs registres de langue¹⁸, et « c'est précisément la diversité des langages, et non l'unité d'un langage commun normatif, qui apparaît comme la base du style [humoristique de type anglais] » (Bakhtine 1978, 129). Les liens sont donc clairs entre genre épique, style humoristique et roman polyphonique, mais qu'en est-il de la compatibilité entre littérature pour enfants et polyphonie ? Pour son utilisation spécifique de l'illustration, le roman pour enfants peut tout à fait être considéré comme un roman polyphonique, dès lors que ses supports visuels, souvent jugés superflus, représentent en réalité des voix supplémentaires qui s'ajoutent à celles des personnages : « the illustrated book then is a collaboration – or, better, a polyphony – of voices » (Otten et Schmidt 3). Le choix de la part de l'auteur de créer et d'insérer des illustrations au sein de ses romans témoigne donc d'une certaine volonté de produire un récit autant polymorphe que polyphonique, dans la mesure où son récit doit être vu, autant qu'il doit être lu et entendu.

Quelle serait alors la fonction particulière de la polyphonie en littérature, qui aurait pu encourager Lofting à l'exploiter dans ses romans ? Dans un contexte d'après-guerre, la polyphonie pourrait bien représenter ces différentes petites voix qui s'entremêlent dans la tête d'un vétérinaire à qui l'expérience du front ne permet plus de choisir une seule et même voix comme l'unique vérité : après la guerre, alors que toutes les certitudes du passé sont mises à

¹⁸ Voir le paragraphe consacré au comique de langage et notamment à l'hypercorrection du personnage de Bumpo (Partie II, 2).

mal, la vérité devient plurielle et semble se cacher dans chacun des souvenirs des anciens soldats. En 1920 donc, Lofting a probablement conscience qu'un roman porté par une seule voix ne peut pas être en mesure de participer à la construction du monde de demain, c'est pourquoi il s'engage dans la quête de « cette impression dialogique de vérité » (« dialogic sense of truth », Bakhtine cité dans Elick 2015, 10) qui rassemblera les expériences traumatiques de chacun pour les amener vers une guérison générale. Plus que jamais nécessaire pour la reconstruction et réformation d'une société sous le choc, la littérature polyphonique contient la dimension révolutionnaire recherchée par Lofting en ce qu'elle permet la libération des voix opprimées, la remise en cause d'un système social oppressif, et l'ouverture à la discussion (Elick 2015, 9). L'engagement d'un dialogue, qu'il soit littéraire ou social, constitue la première étape vers la tolérance des différences de l'autre et des différents points de vue (Moretti 150), et, par conséquent, vers une société égalitaire où chacun a son mot à dire, qu'il soit homme ou animal : « when authors include animal utterances competing with human ones, a novel's world becomes more equalitarian, its sense of truth more dialogic » (Bakhtine, cité dans Elick 2015, 19). Pour construire la société idéale d'après-guerre, Lofting utilise donc la polyphonie dans ses romans afin de permettre à ses personnages de tenir des discours qui s'opposent parfois, engageant ainsi avec son lecteur une réflexion sur ce qu'il faut dire ou taire ; ce qu'il faut soutenir ou condamner. Il conviendra alors au lecteur, aussi jeune soit-il, de décider quel point de vue lui semble le plus juste, et d'agir en conséquence pour fonder la société moderne de demain.

3.1.2 DES VOIX QUI JOUENT AVEC LES STÉRÉOTYPES

Via l'utilisation de la polyphonie dans ses romans, Lofting, nous l'avons vu, peut insérer différents points de vue au sein de son récit, jusqu'à brouiller les pistes et faire perdre de vue à son lecteur ses réelles intentions. Des contradictions apparaissent alors au fil des pages, comme autant d'obstacles à la catégorisation d'un auteur qui semble refuser d'avoir une opinion arrêtée sur quoi que ce soit. Doté de l'ouverture d'esprit qui caractérise les auteurs de romans polyphoniques, Lofting choisit de jouer avec les stéréotypes en tout genre afin de moquer cette fâcheuse pratique qui consiste à enfermer les individus dans des cases sociales préétablies. Pour ce faire, l'auteur commence tout d'abord par utiliser l'image stéréotypée que nous pouvons avoir de certains animaux, en l'occurrence le cochon, tout en s'assurant que son exploitation excessive la rende ridicule et fasse ainsi sourire le lecteur. Le narrateur de *The Story of Doctor Dolittle* nous présente donc, à travers le personnage de Gub-Gub, un cochon capable d'honorer tous les clichés associés à son espèce, notamment celui qui lui prête un appétit hors du commun

et une obsession pour la nourriture : « she found Gub-Gub poking his nose through the bars window, trying to sniff the cooking-smells that came from the palace-kitchen » (Tome 1, Chapitre 12). Plus qu'un simple gourmand, Gub-Gub apparaît comme un personnage peureux et plaintif, dont la condition physique n'est pas adaptée aux grandes aventures : « It was a long, long way ; and they often got very tired – especially Gub-Gub. But when he cried they gave him milk out of the coconuts, which he was very fond of » (Tome 1, Chapitre 7) ; « Gub-Gub was scared of them and got behind a barrel. He said he felt as though those terrible eyes were looking right inside of him to see what he had stolen for lunch » (Tome 1, Chapitre 18). Au chapitre 15, le narrateur ira même jusqu'à utiliser les caractéristiques typiques du cochon pour créer un rebondissement important au sein de l'intrigue, alors que l'éternuement de Gu-Gub qui a trop mangé de cannes à sucre humides attire l'attention des pirates et manque de faire tuer tout l'équipage : « Everything would have gone all right if the pig had not caught a cold in his head while eating the damp sugarcane on the island » (Tome 1, Chapitre 15).

Si les clichés liés au cochon dans le premier tome sonnent léger et portent à sourire, ce n'est pas le cas des stéréotypes associés aux amérindiens et exploités par l'auteur à travers le deuxième tome. Appelés dans le récit par le nom généralisant de « Red Indians »¹⁹ (Tome 2, Partie 4, Chapitre 5), les amérindiens sont imaginés par l'auteur à partir d'une vision stéréotypée dominante à l'époque et subsistant dans une certaine mesure aujourd'hui, autrement dit celle d'un peuple constitué d'hommes forts, grands, habillés de plumes et d'un simple bout de tissu : « In the centre of this opening stood an enormous red Indian, seven feet tall, handsome, muscular, slim and naked – but for a beaded cloth about his middle and an eagle's feather in his hair » (Tome 2, Partie 5, Chapitre 1) ; « The vas crowd was dressed in its best clothes. Bright beads, gawdy feathers and gay blankets gave cheerful color to the scene » (Tome 2, Partie 5, Chapitre 9). L'illustration représentant la rencontre entre Doctor Dolittle et Long Arrow au premier chapitre de la cinquième partie vient renforcer visuellement le cliché de l'apparence physique d'un homme amérindien, déjà bien ancré dans l'esprit du lecteur après la lecture des descriptions du narrateur (illustration 12). Alors que doit-on penser de cette représentation stéréotypée et, par conséquent, réductrice des peuples amérindiens ? Aucun élément d'analyse ne nous permet de suggérer que l'auteur utilise ici, comme dans le premier tome, le stéréotype dans les descriptions des personnages amérindiens afin de défier ces mêmes stéréotypes. Au contraire, il semble que Lofting n'ait aucune intention de remettre en cause les clichés qui aboutissent à la dévalorisation de ces peuples colonisés par les Européens, nous invitant ainsi à

¹⁹ De la même manière que la diversité de l'espèce animale est englobée sous le nom « animaux », la grande diversité des peuples natifs du continent américains est ici réduite à l'appellation « Red Indians ».

étudier plus en profondeur son opinion sur l'empire, que nous évoquerons un peu plus loin dans ce travail.

Alors Lofting œuvre-t-il pour la préservation d'une vision stéréotypée du monde, ou au contraire, cherche-t-il à bousculer des façons de penser qu'il jugerait trop rigides ? Si la dimension polyphonique des romans ne nous permet pas de répondre de manière tranchée à cette question, certains éléments au sein des deux romans viennent nuancer, ou même bousculer parfois, les représentations figées d'une espèce, d'un genre, ou encore d'un mode de vie. Comme désorienté et influencé par les voix des différents personnages, le narrateur vacille entre l'affirmation des stéréotypes et la volonté de s'en affranchir, créant ainsi des énoncés relativement paradoxaux : « (...) for she was a good mother, even though she was a lioness » (Tome 1, Chapitre 8). Ici, le narrateur va d'une part à l'encontre du cliché de la lionne insensible qui s'occupe mal de ses lionceaux, mais réaffirme d'autre part la légitimité de ce cliché en utilisant la conjonction de subordination « even though » qui vient préciser que le cas de cette lionne reste exceptionnel. De la même manière, dans le deuxième tome, Lofting semble nourrir les clichés racistes en faisant de son personnage africain, Bumpo, un cuisinier sur le bateau de Doctor Dolittle, un homme blanc, mais va finalement au-delà de cette vision réductrice du personnage africain en lui donnant la possibilité, comme il la donne aux autres membres de l'équipage, de prendre son poste à la barre du bateau, lui retirant ainsi le statut dégradant de simple cuisinier à bord (Tome 2, Partie 3, Chapitre 3). En procédant à un mouvement de va et vient entre représentation figée et vision inédite de ses personnages, l'auteur rend la voix de ses narrateurs plus que jamais polyphonique et permet l'éveil du regard critique de son lecteur qui doit démêler le vrai du faux, le juste de l'injuste. Cependant, la valorisation des espèces animales reste l'une des priorités de l'auteur et l'encourage par conséquent à bouleverser sans équivoque les clichés qui pourraient les mettre en danger. Les espèces animales qualifiées de « nuisibles » par l'humain, tels que les rats, les requins ou encore les serpents, sont donc mises en valeur et défendues au sein des deux romans afin de retirer à l'homme la légitimité de les tuer. Dans le monde de Doctor Dolittle, les rats sont en effet des créatures bienveillantes, les requins des poissons altruistes, prêts à aider un homme en danger, et les serpents des reptiles autant inoffensifs qu'utiles à la communauté : « And thank you [the rats] very much for coming to tell me. Very considerate of you – very! » (Doctor Dolittle à ses amis les rats, Tome 1, Chapitre 14) ; « We know these pirates to be a bad lot – especially Ben Ali. If they are annoying you, we will gladly eat them up for you – and then you won't be troubled any more » (Les requins à Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 15) ; « These fellows [snakes] are not poisonous. They do a great deal of good in keeping down many kinds of garden-pests » (Doctor Dolittle,

Tome 2, Partie 1, Chapitre 9). Ainsi, la remise en cause des stéréotypes liés au monde animal pourrait bien là encore constituer le premier pas vers une remise en question plus profonde des stéréotypes sociaux du monde humain qui, eux, sont plus délicats à évoquer.

3.1.3 ENTRE SEXISME ET FÉMINISME

Dans la littérature pour enfants traditionnelle, la place accordée aux personnages féminins se révèle le plus souvent secondaire, dans la mesure où les femmes sont représentées uniquement comme les sœurs ou les mères des véritables héros masculins des romans (Knowles et Malmkjaer 91). L'image de la femme comme un être tendre, pur, mais dépourvu de courage et de sagesse (Knowles et Malmkjaer 87) subsiste au cours du XX^{ème} siècle et encourage notamment l'auteur H. G. Wells à publier une œuvre répertoriant les règles du jeu de figurines, dont le titre complet est empreint d'un sexisme manifeste et assumé : *Little Wars : A Game for Boys of Twelve Years to One Hundred and Fifty and for that more Intelligent Sort of Girl who Likes Games and Books* (1913, cité dans Reynolds 131). A l'exception de ces quelques jeunes filles hors du commun, la jeunesse féminine n'est donc pas le lectorat recherché par les écrivains de littérature pour enfants du début du siècle et ne le deviendra pas non plus après la guerre, puisqu'elles n'auront pas leur place dans les histoires de guerre pour enfants : « women played only minor parts in most of the fictional war stories (...) by and large, male authors ignored women » (Paris 23). Plus encore, la crainte du développement d'un mouvement féministe après la guerre (Owen et Pividori 244) entraîne les hommes-auteurs à favoriser le clivage entre les deux sexes, en produisant par exemple des périodiques destinés aux jeunes garçons – *The Boy's Own Paper* – et des périodiques destinés aux jeunes filles – *The Girl's Own Paper* (Owen et Pividori 243). Alors, quelle serait la place de la série des aventures de Doctor Dolittle au sein d'une littérature pour enfants que l'on pourrait aller jusqu'à qualifier de machiste ? Quel positionnement Lofting adopte-t-il dans ses romans à l'égard des personnages féminins ?

Là encore, la dimension polyphonique des deux tomes laisse au lecteur un avis partagé sur la question : Lofting essaie-t-il de valoriser les femmes ou bien de les reléguer au second plan ? Dans un premier temps, on décèle un certain sexisme dès le début du premier tome où le lecteur fait la connaissance de Sarah, sœur²⁰ et ancienne gouvernante de Doctor Dolittle, qui est décrite de manière relativement péjorative. En effet, c'est un personnage féminin cupide, matérialiste et insensible aux souffrances des animaux que le narrateur présente au lecteur, de manière à justifier la disparition de ce même personnage quelques lignes plus loin seulement :

²⁰ Ici, le seul personnage féminin que l'on nous présente au début du tome est la sœur du héros, en accord avec la tradition de donner aux personnages féminins des rôles secondaires.

« And soon now the Doctor began to make money again ; and his sister, Sarah, bought a new dress and was happy » (Tome 1, Chapitre 3) ; « I don't care what you call it [the crocodile] (...). It is a nasty thing to find under the bed. I won't have it in the house » (Tome 1, Chapitre 3). Le refus de la part de Sarah d'accueillir le crocodile chez elle est par ailleurs illustré au sein du même chapitre, où Lofting dessine un personnage féminin aux traits agressifs, les bras croisés, à côté d'un petit crocodile aux traits arrondis, ayant au contraire les pattes tendues vers Sarah, comme pour signifier son pacifisme et sa volonté d'être accepté (, Chapitre 3, illustration 13). Cette illustration, ajoutée aux descriptions dépréciatives du personnage, donne une image de la femme comme un être foncièrement mauvais, et largement moins valeureux que les animaux eux-mêmes. De plus, le narrateur étend sa dévalorisation de la femme aux quelques autres personnages féminins présents dans le premier tome, en prenant cette fois le ton de l'humour pour railler la gente féminine à l'aide de stéréotypes qui lui sont associés : « His sister used to grumble about all these animals and said they made the house untidy. And one day when an old lady with rheumatism came to see the Doctor, she sat on the hedgehog who was sleeping on the sofa and never came to see him any more (...) » (Tome 1, Chapitre 1) ; « But they'll [the animals] get sick anyway, because the old women always give 'em too much to eat » (The Cat's Meat Man, Tome 1, Chapitre 2). On a ici affaire au cliché commun de la ménagère qui ne pense qu'à la propreté de sa maison et qui nourrit toujours trop ses animaux de compagnie. Cette idée est également présente dans le deuxième tome où le personnage de Dab-Dab, une cane au poste de gouvernante dans la maison de Doctor Dolittle, est ridiculisée lorsqu'une collision avec Tommy lui fait perdre l'équilibre et renverse la vaisselle en porcelaine qu'elle affectionne tant : « Look what you've done to my best china ! » (Dab-Dab à Tommy, Tome 2, Partie 2, Chapitre 12). Mais si les personnages féminins – ou femelles – paraissent si matérialistes, c'est bien parce que repose sur leurs épaules l'entière maintenance de la maison que le docteur n'a jamais eu à assurer. En effet, que ce soit sa sœur Sarah, le perroquet femelle Polynesia, ou bien la cane Dab-Dab, ce sont exclusivement des personnages féminins qui sont chargés à travers les chapitres du bon fonctionnement du foyer, lui-même placé sous l'autorité de la figure masculine du docteur : « And Dab-Dab was glad too, to get back to the house she knew so well – although there was a terrible lot of dusting to be done, with cobwebs everywhere » (Tome 1, Dernier Chapitre) ; « Dab-Dab is a perfect treasure of a housekeeper ; she never forgets anything. I had a sister once who used to keep the house for me (poor Sarah, I wonder how she's getting on – I haven't seen her in many years). But she wasn't nearly as good as Dab-Dab » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 1, Chapitre 4). Puisque le personnage masculin, Doctor Dolittle, délègue les tâches ménagères aux personnages féminins ou femelles, tout en détenant exclusivement

l'autorité au sein du foyer, on peut aisément affirmer que Lofting décrit là à ses lecteurs un foyer typique d'une société patriarcale. Dès que le moindre incident survient, les personnages femelles ne sont en effet pas en mesure de prendre une quelconque décision et se soumettent docilement à la décision du chef du foyer : « I shut Cheapside in one of your book-cases and told him I'd tell you exactly what had happened the moment you got home » (Polynesia à Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 2, Chapitre 9).

Néanmoins, selon Elick, pour comprendre le positionnement de l'auteur à l'égard des femmes, il faut dépasser ces éléments d'analyse qu'elle juge superficiels (Elick 2015, 70) et repérer les notes féministes disséminées par l'auteur dans son récit. Si l'on regarde le texte de plus près, on se rend bel et bien compte que le foyer hors du commun de Doctor Dolittle ne suit pas véritablement les règles du fonctionnement patriarcal traditionnel, dans la mesure où le narrateur nous précise dès le troisième chapitre du premier tome, qu'un système de partage des tâches a été établi dès les premiers jours de cohabitation entre les différents personnages :

So it was agreed that the monkey, Chee-Chee, was to do the cooking and the mending; the dog was to sweep the floors; the duck was to dust and make the beds; the owl, Too-Too, was to keep the accounts, and the pig was to do the gardening. They made Polynesia, the parrot, housekeeper and laundress, because she was the oldest. (Tome 1, Chapitre 3).

Ici, non seulement chacun des colocataires participe aux tâches ménagères, mais ces dernières ne semblent pas être attribuées en fonction du sexe des personnages. En effet, bien qu'il soit un mâle, Chee-Chee est chargé de faire la cuisine pour tout le foyer, et Polynesia ne devient pas gouvernante parce que c'est une femelle, mais bien parce qu'elle est jugée, de par son âge, la plus responsable. Chez les animaux, la dévalorisation de la femelle semble alors moins évidente que celle de la figure féminine humaine et l'auteur va même jusqu'à lui accorder dans certains passages une place supérieure à celle des personnages mâles : « Then the lion told his wife, quite proudly, just what he had said to the Doctor. And she [the lioness] got so angry she nearly drove him out of the den » (Tome 1, Chapitre 8). Entre dévalorisation de la femme et mise en valeur de la femelle, le lecteur se trouve face à un récit qu'il ne peut ni qualifier de sexiste, ni de féministe, mais se trouve dans le même temps en mesure de réfléchir par lui-même à la question, en rassemblant les différentes voix qui transparaissent dans les deux romans pour décider de la place que devraient avoir les femmes dans la société de demain.

3.1.4 LOFTING, IMPÉRIALISTE ?

La position de Lofting au sujet de l'empire britannique est également rendue ambiguë par la polyphonie inhérente à *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle*. L'auteur est-il en faveur de l'expansion de l'empire ou est-il, au contraire, opposé à la fièvre colonisatrice des îles britanniques ? Au premier abord, le lecteur est tenté d'affirmer que Lofting ne fait que perpétuer le traditionnel discours impérial que l'on trouve au sein des romans pour enfants de l'époque victorienne et qui fondait la plupart de ses arguments sur le concept de « britannicité²¹ » (« britishness », Thacker et Webb 54). Ainsi, la littérature pour enfants semble être un support efficace pour transmettre à la génération future des valeurs considérées comme des symboles de l'Angleterre et pour assurer la pérennité d'un Empire ayant perdu de sa stabilité dès la fin de l'ère victorienne. Les deux romans de Lofting semblent en effet participer à cette promotion de l'empire au sein de la littérature pour enfants, dans la mesure où le récit des aventures de Doctor Dolittle n'est pas centré sur son quotidien en Angleterre, mais bien sur ses voyages à travers le monde qui lui permettront dans le deuxième tome de découvrir une terre jusqu'alors inconnue des Européens. Au début de *The Voyages of Doctor Dolittle*, ce que le docteur perçoit comme un voyage d'étude pouvant enrichir ses connaissances de naturaliste, devient aux yeux du jeune Tommy un voyage d'exploration qui pourrait bien faire de lui et de son mentor des colons renommés : « How like a dream it all sounded ! (...) The two of us sitting there, talking about finding an island in the ocean and being the first white men to land upon it! » (Tommy, Tome 2, Partie 2, Chapitre 12). A l'image des jeunes garçons de l'ère victorienne, conditionnés pour soutenir l'expansion de l'Empire, Tommy semble avoir attrapé la fièvre coloniale qui l'encourage à exprimer une nouvelle fois à la fin du roman sa fierté d'avoir été parmi les premiers hommes blancs à poser le pied sur Spidermonkey Island : « (...) The magnificent palace which we had built in this strange, far-off land where no white men but ourselves had ever come » (Tommy, Tome 2, Partie 6, Chapitre 7). Fort de son statut de pionnier anglais sur une île perdue dans l'océan, le narrateur du deuxième tome ira même jusqu'à infantiliser les habitants de ces terres en qualifiant leur communauté de « peuple enfantin » (« childlike people », Tome 2, Partie 5, Chapitre 4) qui aurait tout à apprendre de leurs visiteurs européens. Cette même condescendance transparait à travers le discours de Polynesia qui estime qu'ils n'ont probablement jamais vu d'hommes blancs auparavant et sont donc par conséquent des « ignorants » (« ignorant », Tome 2, Partie 4, Chapitre 5). Mais qu'en est-il du héros des

²¹ L'auteur G.A Henty est notamment connu pour avoir écrit des histoires d'aventures pour jeunes garçons dans lesquelles il glorifie l'empire britannique et la « britannicité » en général (Knowles et Malmkjaer 9).

romans ? Doctor Dolittle tient-il lui aussi un discours aux accents impérialistes ? Si le protagoniste n'a pas en apparence l'âme d'un colon, il semble être rattrapé par l'éducation pro-impériale qu'il a suivie en tant qu'enfant de l'ère victorienne et qui l'a convaincu de la supériorité du peuple anglais sur les peuples indigènes : « It seems that my methods are more up to date [than Long Arrow's] » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 1, Chapitre 12). En supposant que les méthodes de Long Arrow, son collègue naturaliste, ne sont pas aussi développées que les siennes, Doctor Dolittle implique que le peuple indigène dont Long Arrow est issu n'est pas aussi civilisé que le peuple britannique. La colonisation, quant à elle, existerait alors précisément pour remédier à cela.

Argument impérialiste par excellence, le fardeau de l'homme blanc, en anglais « the white man's burden », est indéniablement présent au sein de *The Voyages of Doctor Dolittle* (Elick 2007, 325) où la rencontre entre Doctor Dolittle, ses compagnons et le peuple de Spidermonkey Island offre l'opportunité à l'auteur de démontrer ce que le colon européen peut apporter à un peuple indigène. Inspiré du poème éponyme écrit par Rudyard Kipling en 1899, « the white man's burden » devient au fil des années l'un des arguments les plus forts d'un Royaume-Uni impérial qui aurait pour mission d'amener la civilisation à tous ces peuples vivant dans l'ignorance, car vivant différemment. La colonisation de ces terres par les citoyens britanniques n'est donc plus un choix délibéré mais devient au contraire un devoir moral auquel l'homme européen ne semble plus pouvoir échapper. On trouve un exemple de cette obligation morale dans la cinquième partie de *The Voyages of Doctor Dolittle*, lorsque le docteur et ses acolytes, en s'apercevant que les Popsipetels vivent dans l'obscurité dès la tombée de la nuit, n'ont pas d'autre choix que de leur transmettre la maîtrise du feu : « We had to teach them how it was to be used » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 5, Chapitre 3, italiques ajoutées). Ici, l'utilisation de la forme verbale périphrastique « have to » exprimant l'obligation témoigne de la nécessité de la part du docteur et ses compagnons d'apporter la lumière – au premier comme au second degré – à ce peuple qui vit dans la pénombre. Le lecteur assiste ensuite à l'amélioration significative des conditions de vie des habitants du village au contact de leurs visiteurs européens, comme si Lofting cherchait à prouver la légitimité de la colonisation : « None of these things had the Indians ever seen ; and many of the sickness which they had suffered from before were now entirely prevented by proper drainage and pure drinking-water » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 6, Chapitre 1) ; « We found them ignorant of much that white people enjoy. And we have, one might say, changed the current of their lives considerably. Now it is a very ticklish business, to change the lives of other people. And whether the changes we have made will be, in the end, for good or for bad, is our lookout (...) » (Doctor

Dolittle, Tome 2, Partie 6, Chapitre 2). Dans ce dernier énoncé, le personnage de Doctor Dolittle soutient implicitement la présence prolongée du colonisateur sur la terre indigène en affirmant qu'il ne serait pas moral de partir avant de s'assurer que les méthodes inculquées par les Européens sont correctement mis en œuvre par leurs enfants adoptifs. C'est précisément cette attitude paternaliste du colon envers le peuple colonisé qui transparait dans le discours de Doctor Dolittle qui refuse longtemps de quitter sa « grande famille » (« big family », Tome 2, Partie 6, Chapitre 4) pour rentrer en Angleterre, comme un père serait incapable de quitter ses propres enfants : « My children, my poor children ! – I wonder will they ever understand why it was I left them... I wonder will they ever understand – and forgive » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 6, Chapitre 7).

Néanmoins, l'argument du fardeau de l'homme blanc, porté principalement par le personnage de Doctor Dolittle, est discrédité par une autre voix au sein du récit, celle du perroquet, Polynesia. En effet, cette dernière tente de convaincre le docteur de rentrer en Angleterre en suivant un raisonnement allant à l'encontre de son discours paternaliste et mettant en évidence l'absurdité d'un tel discours : « How do you suppose babies got along before you came here, for heaven's sake ? » (Polynesia à Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 6, Chapitre 5). A la lecture de cette question relativement agressive de Polynesia, le lecteur se sent tout à coup concerné par ce « you » auquel le personnage s'adresse ici, et se lance ainsi malgré lui dans une réflexion sur le caractère à la fois nécessaire et moral de la colonisation. Polynesia continue deux chapitres plus loin à impliquer le lecteur dans son argumentation en utilisant les pronoms « you and I ²² », de façon à le contraindre à valider ses propos, et, par conséquent, à reconnaître l'incohérence du raisonnement de Doctor Dolittle : « And now that he has taken the job on, he feels that he can't leave it – thinks the Indians won't be able to get along without him and all that – which is nonsense, as you and I very well know » (Polynesia à Tommy, Tome 2, Partie 6, Chapitre 7). La colonisation, aux yeux du perroquet, est loin d'être indispensable au bien-être des peuples indigènes. Au contraire, on relève dans le récit des éléments qui portent le lecteur à croire que les habitants de Popsipetel se portaient déjà très bien avant l'arrivée de Doctor Dolittle et ses compagnons. S'ils ne connaissaient pas le feu auparavant, les Popsipetels ne semblent pas en avoir souffert pour autant, puisqu'ils ont su développer en conséquence la nyctalopie, qui n'est autre que la faculté de voir dans le noir : « The moon had not yet risen and within the house it was practically *pitch-black*. I could feel and hear, however, that the Indians were moving about comfortably as though it were *daylight* » (Le narrateur Tommy, Tome 2,

²² Alors que les pronoms « you » et « I » se rapportent ici à Tommy et Polynesia elle-même, le lecteur peut aisément se sentir concerné par les paroles du personnage, notamment grâce à l'utilisation du discours direct.

Partie 5, Chapitre 3, italiques ajoutées). L'antithèse entre les noms « pitch-black » et « daylight », tous deux placés en fin d'énoncé, renforce cette fois l'infériorité des Européens qui, eux, sont incapables d'une telle prouesse. La perspective s'inverse alors, et c'est bien Doctor Dolittle qui paraît ignorant face au grand Long Arrow qui, lui, est conscient de la possibilité de vivre sans feu : « Great are your cunning and your skill, oh White Man, (...) but in this you do us an injustice. Know you not that all fireless people can see in the dark? » (Long Arrow à Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 5, Chapitre 3). En réalité, le narrateur de *The Voyages of Doctor Dolittle* semble prendre conscience au fil de son expérience chez les Popsipetels, qu'aucun peuple ne vaut mieux qu'un autre et qu'il est absurde de comparer deux cultures si différentes dans le but de les hiérarchiser : « You see, these Indians *were ignorant* of many of the things that quite small *white children* know – though it is also true that they *knew* a lot of that *white grown-ups* never dreamed of » (Le narrateur, Tommy, Tome 2, Partie 6, Chapitre 1). Ici, le parallélisme de construction des deux énoncés couplé aux antithèses « were ignorant/knew » et « white children/white grown-ups » démontre textuellement que le peuple indigène, qui connaît à la fois moins de choses que des enfants européens, mais aussi beaucoup de choses que des adultes européens ignorent, n'est pas moins civilisé que Doctor Dolittle et ses compagnons, mais possède seulement une culture différente. Alors, non seulement les peuples colonisés ne paraissent pas dépendre de l'arrivée des colonisateurs pour mener une vie décente, mais plus encore, l'arrivée de ces étrangers se révèle parfois plus destructrice que bénéfique. Dans *The Story of Doctor Dolittle*, Lofting dénonce en effet un Empire créé pour voler les peuples colonisés de leurs plus grandes richesses, et non plus pour améliorer leurs conditions de vie :

Many years ago a white man came to these shores; and I was very kind to him. But after he had dug holes in the ground to get the gold, and killed all the elephants to get their ivory tusks, he went away secretly in his ship – without so much as saying 'thank you'. Never again shall a white man travel through the lands of Jolliginki. (The King of Jolliginki, Tome 1, Chapitre 6)

Ici sous la forme d'une condamnation sans équivoque de la machine colonisatrice britannique, l'auteur témoigne d'une volonté de nuancer les bienfaits et la légitimité d'un empire imparfait.

Afin de mieux révéler les failles de ce grand empire, Lofting choisit alors de le décrédibiliser en parodiant certains des idéaux occidentaux les plus connus (Elick 2007, 325). En effet, les pays européens souvent mystifiés par les peuples colonisés sont à leur tour ridiculisés au sein du premier tome lorsque l'auteur s'attaque au conte de la belle au bois

dormant et désacralise la figure parfaite de la beauté blanche. Bumpo, jeune prince africain, croit avoir été rejeté par la belle au bois dormant elle-même et tente par tous les moyens de ressembler à un homme blanc pour lui plaire, alors que Jip suggère au lecteur qu'un tel idéal de beauté européen n'existe pas : « I don't believe the poor booby found the Sleeping Beauty at all (...). Most likely he kissed some farmer's fat wife who was taking a snooze under an apple-tree. Can't blame her for getting scared! I wonder who he'll go and kiss this time. Silly business! » (Jip, Tome 1, Chapitre 12). La belle au bois dormant devient alors la « grosse femme d'un fermier » et la femme blanche perd de sa beauté légendaire pour entrer dans l'ordinaire. Dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, c'est le prestigieux système éducatif anglais qui est désacralisé par le personnage de Polynesia alors que celle-ci explique à Doctor Dolittle que Bumpo a été envoyé en Angleterre par son père pour faire des études. Le perroquet, pour qui les grandes universités n'ont que peu d'importance, affirme alors au docteur que le prince africain fait actuellement ses études à « Bullford », ridiculisant ainsi le nom presque sacré de l'université d'Oxford. A l'écoute du nom de l'université, le personnage ne semble en effet avoir retenu que la présence du nom « bœuf » (« ox ») qu'il rapproche alors du nom « taureau » (« bull »), créant un jeu de mot innocent sur le nom de l'université la plus prestigieuse d'Europe. Que ce soit de manière directe ou plus implicite, l'auteur ne manque pas dans ses romans de faire descendre l'homme blanc de son piédestal, même s'il ne semble pas être prêt à condamner entièrement l'empire britannique. Alors, que Lofting pense-t-il vraiment ? S'exprime-t-il à travers le discours paternaliste de Doctor Dolittle, ou bien à travers la voix moqueuse de Polynesia ? Pour Lofting, la vraie question serait plutôt : qu'en pense mon lecteur ? Grâce à la polyphonie, l'auteur donne ainsi à son jeune lecteur les moyens de comparer et contraster les différents discours, de comprendre que rien n'est entièrement bon ou entièrement mauvais, pour finalement développer sa propre pensée qui n'aura été influencée que par son regard critique et sa conscience personnelle.

3.2 DISCOURS RACIAL ET CENSURE : ENTRE LIBERTÉ ET RÉPRESSION

3.2.1 L'UTILISATION DE LA CENSURE DANS LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS

Si elle peut être secondaire dans le domaine de la littérature pour adultes, la question de la censure devient centrale dès lors qu'une œuvre s'adresse principalement à un jeune public qui se nourrit de ses lectures pour se construire. Traditionnellement considérés comme des supports didactiques efficaces, les romans pour enfants tendent à travers les décennies à devenir des textes « monologiques » (Bakhtine cité dans Elick 2015, 10) utilisés par les adultes pour

décider de la vision du monde qu'ils veulent donner à la nouvelle génération (Knowles et Malmkjaer 62). La grande influence des romans pour enfants exercée sur les jeunes lecteurs devient alors l'argument principal des censeurs qui ne croient manifestement pas en la capacité des enfants à réfléchir par eux-mêmes : « Censorship tends to characterize children as impulsive and simple-minded, unable to take a balanced view of, for example, sexual or racial issues, unless the balance is explicitly stated » (Hunt 6). Alors, la censure est-elle un outil bienveillant, cherchant seulement à orienter les jeunes lecteurs vers la « bonne voie », ou est-ce finalement un moyen de protéger les adultes eux-mêmes d'une génération qui pourrait vouloir questionner le monde tel qu'il leur est légué ? Selon Hoban, la deuxième suggestion semble la plus plausible : « Each new generation of children has to be told : 'this is a world, this is what one does, one lives like this.' Maybe our constant fear is that a generation of children will come along and say, 'this is not a world, this is nothing, there's no way to live at all' » (Hunt 21). Alors qu'elle tente de préserver l'innocence de l'enfant, la censure œuvre plus particulièrement à la préservation de la société et va ainsi à l'encontre des idées progressistes que pourraient porter la nouvelle génération. Censurer reviendrait donc à retirer à l'enfant la possibilité de développer son propre jugement critique (Elick 2015, 71) et anéantirait alors tout espoir de future réforme sociale, tant attendue par Lofting. Pourtant, les œuvres de l'auteur n'ont pas échappé, après sa mort, à une censure importante qui mènera même à l'épuisement des volumes des aventures de Doctor Dolittle dans les années 1970 aux Etats-Unis et au début des années 1980 en Angleterre (Elick 2015, 71). Aujourd'hui, s'il est aisé de trouver les romans de Lofting sur les étagères d'une librairie, il s'avère beaucoup plus difficile d'accéder à leurs versions non-censurées qui ne sont actuellement plus publiées. Alors, la censure des aventures de Doctor Dolittle permet-elle vraiment de prévenir la transmission de valeurs immorales aux jeunes lecteurs, ou entrave-t-elle finalement le développement des idées que l'auteur voulait mettre en avant dans ses romans ? La censure aide-t-elle la construction du monde de demain ou freine-t-elle au contraire le progrès ? Une chose est sûre, le choix de la part de Christopher Lofting de censurer la série des aventures de Doctor Dolittle a été longtemps discuté par les critiques littéraires (Elick 2007, 326). Pourtant, aux yeux du fils de l'auteur, il ne fait aucun doute que Lofting aurait approuvé ce choix :

After much soul-searching the consensus was that changes should be made. The deciding factor was the strong belief that the author himself would have immediately approved of making these alterations. Hugh Lofting would have been appalled at the suggestion that any part of his work could give offense and would have been the first to

make the changes himself. In any case, the alterations are minor enough not to interfere with the style and spirit of the original. (Christopher Lofting, cité dans l'épilogue de Lofting 1988)

Une comparaison entre la version censurée et la version non-censurée²³ s'impose afin de déterminer précisément l'impact des changements sur le texte original et sur les intentions premières de l'auteur.

3.2.2 DISCOURS RACISTE OU REPRÉSENTATION D'UN MONDE RACISTE ?

Dans les années 1920, alors que les censeurs faisaient la chasse aux références sexuelles dans les romans pour enfants, beaucoup moins d'importance était accordée aux questions raciales (Otten et Schmidt 89), expliquant alors la censure relativement tardive des œuvres de Lofting, principalement attaquées pour leur discours jugé raciste. Alors, le héros des romans, Doctor Dolittle, tient-il lui-même un discours raciste qui pourrait faire l'objet d'une censure légitime ? En réalité, le protagoniste semble témoigner d'un positionnement neutre concernant la question du racisme, dans la mesure où il ne prend délibérément pas part à des débats traitant, par exemple, de la place des étrangers en Angleterre. Dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, lorsque l'oiseau anglais, Cheapside, tient des propos xénophobes à l'égard de Miranda, un oiseau de paradis venant tout droit du Brésil, Doctor Dolittle choisit de ne pas le réprimander et cherche simplement à savoir la raison de leur querelle : « I don't hold by these gawdy bedizened foreigners nohow. Why don't they stay in their own country? (Cheapside) / But what did you say to her that got her so offended? » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 2, Chapitre 9). Si son inaction pourrait être prise pour une simple approbation des propos de Cheapside, le choix de Doctor Dolittle de rester neutre pourrait au contraire témoigner de la volonté de l'auteur de laisser ses jeunes lecteurs décider de la légitimité de ces propos, en leur âme et conscience. Le fait que quelques lignes plus loin, Doctor Dolittle décide de punir Cheapside pour son odieux comportement, justifie ici probablement le choix des éditeurs de ne pas censurer ce passage qui s'avère finalement être une condamnation de la xénophobie. Si Dolittle lui-même réproouve ce sentiment hostile envers les étrangers, alors comment le récit de ses aventures pourrait-il contenir des préjugés raciaux ?

Si l'on étudie de plus près les énoncés qui ont été censurés pour leur teneur raciste, on se doit de constater que les propos condamnables n'émanent pas des personnages de nationalité

²³ Alors que le format de ce travail de recherche ne me permettra pas de dresser une liste exhaustive des éléments censurés au sein des deux tomes, il s'agira néanmoins de mettre en avant les exemples les plus révélateurs.

anglaise, comme Doctor Dolittle, Tommy, ou encore Jip, mais bien des personnages étrangers, et plus particulièrement africains. En effet, il est indéniable qu'un même terme à connotations racistes entendu de la bouche d'un européen n'a pas le même impact que s'il est proféré par un membre de la communauté elle-même ciblée par ce racisme. Alors, dans *The Story of Doctor Dolittle*, lorsqu'au beau milieu de la brousse africaine, une lionne ordonne à son compagnon de « travailler comme des nègres » (« work like niggers ! », Tome 1, Chapitre 8), on comprend que cette comparaison malheureuse n'est probablement pas dirigée à l'encontre des esclaves africains mais démontre seulement que la lionne, en vivant sur les mêmes terres que ces derniers, n'a pu que constater leur travail acharné. Néanmoins, le caractère extrêmement péjoratif de ce terme ne paraît pas acceptable dans un roman pour enfants, comme dans un roman pour adultes²⁴, et sera censuré à juste titre à la fin des années 1980 (Elick 2007, 326) pour être remplacé par « work hard ! ». Le terme « nigger » est à nouveau utilisé dans le deuxième tome par Polynesia et Chee-Chee, tous deux originaires d'Afrique : « you know what those niggers are – that ignorant ! » (Polynesia, Tome 2, Partie 1, Chapitre 5) ; « if I could only get some clothes to wear I might easily slip on to the ship amongst these families, and people would take me for a nigger-girl. » (Chee-Chee, Tome 2, Partie, Chapitre 14). Dans le premier énoncé, le terme « nigger », déjà condamnable en lui-même, est couplé à une dévalorisation des peuples africains, transmise par l'adjectif « ignorant » ; et les paroles de Chee-Chee, elles, impliquent une comparaison sous-jacente de l'homme africain au singe. Contrairement à l'exemple précédent où la lionne semblait utiliser le mot « nigger » sans attaquer spécifiquement la communauté africaine, Polynesia et Chee-Chee tiennent ici des discours à teneur raciste que l'on ne peut pas ignorer et qui, par conséquent, seront légitimement supprimés. A la lecture de tels passages, le lecteur est alors en droit de se demander quelle est réellement la pensée de l'auteur. Est-il lui-même en faveur d'une quelconque hiérarchie raciale ? Dans un article écrit le 13 février 1924 pour le journal *The Nation*, Lofting éclaire quelque peu son lecteur en déclarant : « All races, given equal physical and mental chances for development, have about the same batting averages of good and bad » (Elick 2015, 73). Si Lofting défend ici l'égalité des races, force est de constater qu'il reconnaît néanmoins l'existence de ces différentes races et légitime ainsi d'une certaine façon l'existence même du racisme.

²⁴ Si le terme « nigger » pouvait être acceptable dans les années 1920, il semble logique qu'il ne le soit plus dans les années 1980, alors que la ségrégation raciale aux Etats-Unis vient d'être secouée par le mouvement afro-américain des droits civiques (Civil Rights Movement, 1954-1968).

La polyphonie dans *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle* apparaît alors comme le symptôme de la pensée ambivalente d'un auteur qui ne défend pas la xénophobie mais qui ne semble pas non plus vouloir la condamner entièrement. Ne serait-ce pas véritablement l'attitude générale adoptée dans les années 1920 par les Européens qui, traumatisés par les horreurs de la guerre, ne font pas de la question raciale une priorité dans leurs démarches pour reconstruire leurs sociétés malades ? Une telle attitude justifierait la liberté que choisit de prendre Lofting dans ses romans à l'égard des références aux races, et expliquerait la censure des œuvres à la fin des années 1980, lorsque les traumatismes des deux guerres paraissent assez lointains pour permettre à la question raciale d'être placée au premier plan. Cependant, qu'elle s'applique à l'œuvre dès sa publication ou bien seulement des décennies plus tard, la censure reste discutable dans la mesure où elle se fonde exclusivement sur l'interprétation de l'œuvre de la part des censeurs – une interprétation qui peut être biaisée car influencée par le contexte social et culturel dans lequel ils évoluent. Dans *The Story of Doctor Dolittle*, un choix spécifique de la part des censeurs paraît ainsi surprenant et porte à réflexion. En effet, au chapitre 15, Lofting choisit de donner une origine arabe à l'un des personnages les plus méchants de son roman, le pirate Ben Ali, « the Barbary Dragon » (Tome 1, Chapitre 15) et participe ainsi à la construction du stéréotype de l'homme arabe barbare duquel il faut toujours se méfier. A la fin des années 1980, alors que les éléments à teneur raciste sont passés au crible par les censeurs, les passages ambigus faisant référence à la communauté arabe semblent manifestement leur échapper. A la fin du XX^{ème} siècle, on remarque alors que le racisme appliqué à la communauté africaine n'est pas acceptable, alors qu'une même attitude adoptée cette fois envers la communauté arabe reste tout à fait admissible et ne fait donc pas l'objet d'une censure. S'engager dans le processus de censure d'un roman pour enfants revient donc à s'octroyer le droit de définir ce qui peut être lu par des jeunes lecteurs, et par extension, ce qui *doit* être lu par ces derniers. En effet, parce que les choix parfois subjectifs des censeurs envahissent littéralement le texte de l'auteur et proclament leur autorité sur celui-ci, alors la censure peut être considérée, selon Collett, comme « un acte impérialiste en lui-même » (« an imperialist act in itself », Elick 2015, 73). N'est-ce pas finalement aux lecteurs eux-mêmes à juger de la teneur raciste des deux romans et à réagir en conséquence à des propos outrageux ? Si la pensée de Lofting concernant la question raciale semble aussi instable qu'incertaine, sa conviction que ses lecteurs, quant à eux, auront la capacité de développer leur propre opinion, reste indéniable.

3.2.3 LA REPRÉSENTATION D'UN MONDE SANS COULEURS

A l'écriture de *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle*, Lofting ne montre pas une quelconque volonté de protéger ses jeunes lecteurs en leur présentant un monde utopique dépourvu de violence et de haine, mais choisit au contraire de les préparer à affronter l'adversité en retirant le voile rose que les auteurs pour enfants tendent trop souvent à positionner devant les yeux de leurs lecteurs. En ce sens, l'auteur ne juge pas nécessaire de cacher à ses lecteurs les différences de couleurs de peau qui peuvent exister entre différents individus puisqu'elles sont bien réelles et qu'une volonté de les dissimuler trahirait en réalité une incapacité à accepter ces différences. En effet, peut-on légitimement considérer comme condamnables des descriptions de personnages incluant la mention de leurs couleurs de peau ? Est-ce tenir des propos racistes que d'informer ses lecteurs que tel personnage a la peau blanche et qu'un autre a la peau noire ? Ces questions se posent naturellement à nous lorsque l'on compare les versions censurées des romans de Lofting aux versions non-censurées puisque l'on se rend rapidement compte que la majorité des modifications apportées au texte original se porte sur les adjectifs « black » et « white ». Pour commencer, c'est l'appellation « The White Man », répétée à maintes reprises dans les deux tomes, qui est supprimée par les censeurs, probablement car la mention de la couleur de peau couplée à l'utilisation des majuscules impliquerait une certaine supériorité de l'homme blanc sur les autres hommes. Ainsi, « the Land of the White Men » devient « their country » (Les singes, Tome 1, Chapitre 9), « the White Men » devient « the Europeans » (Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 10), ou encore « Mighty White Man » devient « Mighty friend » (Long Arrow à Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 5, Chapitre 1), pour ne citer que quelques exemples. Néanmoins, si l'on regarde de plus près la version originale, on constate que les majuscules sont utilisées seulement dans la retranscription des paroles des personnages qui n'ont que peu de contact avec ce fameux homme blanc et tendent par conséquent à l'idéaliser. Dans le premier tome, les singes malades qui n'ont jamais posé les yeux sur un homme blanc font la connaissance de Doctor Dolittle qui sauvera leur espèce de l'extinction et méritera alors tout le respect transmis par l'utilisation des majuscules : « Let us give him the finest present a White Man ever had ! » (Les singes, Tome 1, Chapitre 9). Dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, le protagoniste est à nouveau à l'origine de cette idéalisation de l'homme blanc puisque, dès son arrivée sur une île encore inconnue des européens, le docteur sauve la vie de nombreux habitants du village de Popsipetel, et notamment celle de Long Arrow qui s'adressera dès lors à Doctor Dolittle de manière très élogieuse : « Oh, White Man » (Tome 2, Partie 5, Chapitre 3) ; « Great White Man » (Tome 2, Partie 5, Chapitre

5). Interprétées par les censeurs comme les éléments d'un discours impérialiste, ces appellations ne se réfèreraient alors pas réellement à l'homme blanc de manière générale, mais plutôt au seul homme blanc que les personnages aient rencontré, autrement dit le bienveillant Doctor Dolittle. En revanche, les personnages qui connaissent bien l'homme blanc se gardent bien de l'idéaliser et de reconnaître sa supériorité – une attitude qui est transmise au lecteur via l'utilisation des minuscules cette fois : « it is quite possible we shall be the first white men to land there » (Tommy le narrateur, Tome 2, Partie 2, Chapitre 12) ; « Many years ago a white man came to these shores (...). Never again shall a white man travel through the lands of Jolliginki » (Le roi de Jolliginki, Tome 1, Chapitre 6). Alors que ce dernier énoncé condamne ouvertement la colonisation des terres africaines par les européens, il sera tout de même modifié par les censeurs qui réduiront la première occurrence de l'appellation « a white man » au simple groupe nominal « a man » et remplaceront la deuxième par « such a man ». Ici, en supprimant l'adjectif « white » de cet énoncé, les censeurs suppriment également la critique de l'empire britannique et ses conséquences, produisant ainsi l'effet inverse de celui initialement escompté (Elick 2015, 73). Alors, supprimer l'homme blanc et l'homme noir d'un roman pour enfants permet-il nécessairement de lutter contre la domination de l'un sur l'autre ? Cacher les différences de couleur de peau aux enfants ne revient-il pas finalement à cacher le sentiment raciste qui en découle ? Lofting, contrairement à ses propres censeurs, prend le parti de dévoiler aux enfants ces différences de couleur de peau dès le plus jeune âge, leur évitant d'évoluer dans un monde où l'homme blanc britannique serait le seul et unique représentant de l'humanité. Le choix de préciser que l'un des personnages principaux, Bumpo, a la peau noire ne témoignerait donc pas d'une volonté d'encourager le sentiment de racisme mais plutôt de montrer aux jeunes lecteurs qu'il est tout à fait naturel de lier des amitiés avec une personne qui a une couleur de peau différente de la leur : « I very soon grew to be quite fond of our funny black friend Bumpo (...) » (Le narrateur Tommy, Partie 3, Chapitre 4). Dans la version censurée, « our funny black friend » deviendra « our funny friend » et annulera ainsi la représentation positive d'une amitié transculturelle souhaitée par l'auteur. On distinguera donc le processus de différenciation à l'œuvre dans les deux tomes, de l'acte de discrimination qui impliquerait l'isolation et la dévalorisation de certains personnages au sein du récit²⁵.

Alors qu'il se contente de reconnaître avec simplicité l'existence de différentes couleurs de peau, Lofting s'attache dans le même temps à banaliser ces différences afin qu'elles ne soient

²⁵ La discrimination est définie par le Larousse en ligne comme suit : « fait de distinguer et de traiter différemment (le plus souvent plus mal) quelqu'un ou un groupe par rapport au reste de la collectivité ou par rapport à une autre personne. » (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/discrimination/25877>)

plus l'objet de complexes. En effet, dans *The Story of Doctor Dolittle*, un passage s'étendant de la fin du chapitre 11 au début du chapitre 12 traite précisément du racisme comme la croyance infondée qu'une couleur de peau puisse valoir mieux qu'une autre. Ainsi, lorsque le prince Bumpo supplie Doctor Dolittle de lui rendre la peau blanche, le docteur attire son attention – et celle du lecteur – sur l'absurdité d'une telle demande en comparant la couleur de peau de l'homme au pelage d'un léopard : « 'Shall the leopard change his spots, or the Ethiopian his skin,' you know ? » (Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 12). Après tout, si les animaux ne ressentent pas le besoin de changer la couleur de leur pelage ou de leur fourrure, alors pourquoi Bumpo ressentirait-il le besoin de changer la couleur de sa peau ? Quelques lignes plus loin, le lecteur comprend que le prince n'a pas un problème avec sa couleur de peau, mais bien avec les réactions que cette dernière provoque chez une personne à la peau blanche : « But when she [the Sleeping Beauty] saw my face she cried out, 'Oh he's black !' And she ran away and wouldn't marry me – but went to sleep again somewhere else » (Bumpo, Tome 1, Chapitre 12). Doctor Dolittle semble être incapable de comprendre que quelqu'un puisse rejeter une personne seulement parce qu'elle a la peau noire et propose donc à Bumpo une autre alternative qui ne manque pas de faire sourire : « Supposing I made your hair a nice blonde color – would not that do instead to make you happy ? » (Doctor Dolittle à Bumpo, Tome 1, Chapitre 12). A travers la proposition qu'il fait à Bumpo, le docteur tourne véritablement en dérision le concept même de racisme en insinuant que rejeter une personne pour sa couleur de peau différente reviendrait à la rejeter également parce qu'elle n'a pas la même couleur de cheveux que soi. Quand finalement Bumpo insiste et parvient à convaincre le docteur de changer sa couleur de peau, le résultat ne semble pas être à la hauteur de ses attentes et démontre ainsi au lecteur qu'avoir la couleur blanche ne rend pas nécessairement un individu plus beau, ou plus bon : « He looked better the way he was, I thought. But he'd never be anything but ugly, no matter what color he was made » (Dab-Dab, Tome 1, Chapitre 12). Le jugement de Dab-Dab, aussi sévère soit-il, conclut le passage en transmettant au lecteur l'idée que l'acceptation de soi, bien plus que le désir de changer de couleur de peau, reste le meilleur moyen de lutter contre le racisme qui voudrait un monde tristement monochrome. Ainsi, lorsque l'on constate la suppression totale de ce passage dans la version censurée de *The Story of Doctor Dolittle*, il paraît difficile de croire que l'auteur lui-même aurait été en faveur de la « décoloration » de son récit. Une telle censure retire en effet la possibilité aux jeunes lecteurs d'engager une réflexion sur les fondements du racisme, et par là-même, de ressentir le besoin de lutter contre un tel sentiment dans le futur. Parce que la censure supprime les différents niveaux de lecture et les ouvertures à l'interprétation, elle fait donc taire les différentes voix au sein du récit et encourage en ce sens

la passivité des lecteurs dont le pouvoir de réflexion ne sera plus éveillé par une quelconque polyphonie :

Reading, when it is not mere recitation, is always a deed one performs: reading is an act, an act of resistance. It specifically resists what the censor wants. (...) Censors want to construct rather than prohibit. What they wish to make is a certain kind of text, one that can be read in only one way. (Paul De Man cité dans Holquist 22).

La lecture comme acte de résistance pourrait bien être l'approche encouragée par Lofting dans ses romans alors qu'il ne semble plus écrire *pour* les enfants, mais bien écrire *avec* ses lecteurs, de manière à réfléchir ensemble au monde de demain.

3.3 ÉCRIRE LE MONDE DE DEMAIN AVEC LES ENFANTS PLUTÔT QUE *POUR* LES ENFANTS

Dans son ouvrage *S/Z*, Roland Barthes conçoit le texte littéraire comme une « galaxie de signifiants » et non pas comme une « structure de signifiés » (Barthes 12) qui impliquerait une sorte de dictature du sens et qui empêcherait le lecteur de comprendre et interpréter le texte avec sa propre sensibilité. Il dénonce alors une tendance générale à produire des textes lisibles qui ne laissent pas participer le lecteur à l'élaboration du sens²⁶, par opposition aux textes scriptibles qui font du lecteur le co-auteur du récit :

Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'utilisateur du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Son lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de *sérieux* : au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte : la lecture n'est plus qu'un référendum. En face du texte scriptible s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu mais non écrit : le lisible. (Barthes 10)

Dans ses romans, Lofting semble partager cette vision d'un travail littéraire qui serait effectué en collaboration avec le lecteur dans la mesure où il s'abstient d'afficher dans son récit des

²⁶ Dans la mesure où ils décident ce que le lecteur sera autorisé à lire, les textes censurés pourraient être considérés comme des textes uniquement lisibles.

idéologies claires que le lecteur devrait se contenter d'absorber. Selon l'auteur, la littérature pour enfants ne devrait plus être un royaume dirigé par l'auteur-adulte souverain, mais devrait plutôt être conçue comme une démocratie littéraire où chaque lecteur aurait son mot à écrire : « Characterizing creativity more in terms of intervention than pure invention, such gestures attest to a desire to encourage young people to view literature not as the undisputed domain of all-powerful adults but as a sort of no-man's land, a shared field of play » (Gubar 38). La littérature pour enfants devient ainsi un terrain de jeu dans lequel l'auteur ne peut pas jouer sans ses coéquipiers-lecteurs. Plus que jamais, l'auteur a besoin de nous, lecteurs, pour imaginer et raconter l'impossible : la balle est dans notre camp.

3.3.1 L'ENFANT ET LE POUVOIR DE SUSPENSION VOLONTAIRE DE L'INCRÉDULITÉ

Expression formulée pour la première fois en 1817 par le poète romantique S. T. Coleridge dans sa *Biographia Literaria*, la suspension volontaire de l'incrédulité fait référence à la disposition qu'un individu choisit délibérément de prendre à la lecture d'une fiction faisant intervenir des phénomènes paranormaux, ou tout simplement, invraisemblables. La suspension volontaire de l'incrédulité constituera alors le fondement de l'une des productions poétiques les plus connues de Coleridge, *Lyrical Ballads*²⁷ :

In this idea originated the plan of the *Lyrical Ballads*; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. (Coleridge 161)

Appliqué à l'origine au domaine de la poésie, le concept de suspension volontaire de l'incrédulité peut aisément être récupéré par les romanciers qui, eux aussi, ont souvent besoin de la coopération de leurs lecteurs pour que leurs œuvres soient appréciées à leur juste valeur. En effet, sans une volonté de la part du lecteur de croire aveuglément en ce qu'il lit, *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle* perdraient inévitablement de leur intérêt à être lus, et le personnage rocambolesque de Doctor Dolittle ne pourrait tout simplement pas avoir vu le jour. En écrivant ses romans, Lofting suppose manifestement que ses jeunes lecteurs ne chercheront pas à questionner les invraisemblances et incohérences que peuvent contenir son récit. Dans le premier tome, l'auteur se permet donc d'imaginer que Doctor Dolittle puisse

²⁷ *Lyrical Ballads* est un recueil de poèmes écrit en collaboration avec William Wordsworth et publié en 1798.

emporter avec lui sur le bateau des conserves de viande de bœuf (« beef cans », Tome 1, Chapitre 4) alors que celui-ci partage sa vie avec des animaux qu'il considère comme ses égaux et amis. Loin d'être végétarien, Doctor Dolittle est décrit à plusieurs reprises en train de manger des saucisses, alors même qu'il vit avec son ami Gub-Gub, un cochon ! Dans le monde de Doctor Dolittle, être l'ami des animaux ne nécessite visiblement pas d'être végétarien – une incohérence qui pourra cependant échapper à l'œil du lecteur enfant pour qui le lien entre nourriture et animaux n'est souvent pas encore très clair. Quelques chapitres plus loin, on apprend que Doctor Dolittle a du serrer la main à un millier de singes, les uns après les autres, car ces derniers voulaient le remercier pour son dévouement : « This took a long time because all those thousands of monkeys wanted to shake John Dolittle by the hand » (Tome 1, Chapitre 11). Cette situation nous laisse rêveur : peut-on vraiment croire qu'une personne prendrait le temps de serrer la main à milles singes ? Si l'on suit les conseils de Coleridge et que l'on accepte de croire en l'in vraisemblable, alors tout devient possible, même la file infinie de singes attendant leur tour pour serrer la main au docteur. Le deuxième tome n'est pas non plus dépourvu de fantaisie puisque le narrateur présente au lecteur un monde où la communication entre les différents peuples n'est souvent pas entravée par la barrière de la langue. Ainsi, au chapitre 9 de la troisième partie, le narrateur Tommy parvient inexplicablement à comprendre les personnages qui parlent espagnol, puis au chapitre 5 de la sixième partie, Doctor Dolittle réussit à apprendre le langage complexe du serpent géant des mers en quelques heures seulement : « After he had practised for a while like this he leant over the side of the canoe and putting his face below the water, tried speaking to the snail direct ». De telles invraisemblances sont également présentes au sein même des illustrations dessinées par l'auteur, dans lesquelles des proportions réalistes sont rarement respectées. Par exemple, dans *The Story of Doctor Dolittle*, on peut voir une tête de cheval qui apparaît disproportionnée à côté du tout petit Doctor Dolittle (Chapitre 2, Illustration 3), et dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, Tommy qui est représenté très jeune dans le chapitre 1 de la troisième partie (illustration 14), apparaît tout à coup beaucoup plus grand et plus âgé sur une illustration du premier chapitre de la partie suivante (illustration 15). Ces éléments du récit nous amènent alors à nous demander si de telles incohérences, aussi insignifiantes soient-elles, peuvent avoir un impact sur l'appréciation de l'œuvre de la part du lecteur, ou si, au contraire, le lecteur en question est capable de s'élever en quelque sorte au-dessus de ces considérations.

Si Lofting veut parvenir à écrire des textes scriptibles aux côtés de ses lecteurs, il semble nécessaire que ses œuvres s'adressent à un lectorat pour qui il serait particulièrement aisé d'avoir recours à la suspension volontaire de l'incrédulité. Alors, qui mieux que les enfants

pourraient être en mesure de conserver cette innocence nécessaire à la crédulité ? L'auteur, en faisant intervenir des personnages enfants au sein de son récit, parvient en effet à démontrer la candeur inhérente à tout enfant, et, par là même, à encourager ses jeunes lecteurs à suivre l'exemple de ces personnages, autrement dit, à ne pas douter de la vraisemblance des événements racontés. Ainsi, dans le premier tome, lorsque Doctor Dolittle apprend au jeune garçon, qu'il vient de libérer des pirates, que les animaux sont bel et bien capables de parler, ce dernier semble plus étonné de son ignorance que de la révélation inattendue du pouvoir de parole des animaux. Plus émerveillé que sceptique, il changera par ailleurs rapidement de sujet : « I didn't even know that ducks had a language. (...) Are all these other animals your pets, too? » (Le jeune garçon kidnappé par les pirates à Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 17). A l'image du jeune garçon, Tommy, dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, ne se montre pas dubitatif lorsqu'il fait la rencontre du fameux Doctor Dolittle et qu'il découvre son surprenant mode de vie. Alors que le docteur explique au narrateur, Tommy, l'origine du Pushmi-Pullyu et le fonctionnement de ce corps à deux têtes, le jeune garçon ne semble pas le moins du monde déstabilisé par de telles explications et, sans exprimer une quelconque surprise, s'empresse de poser une autre question à Doctor Dolittle :

“Oh, that,” said the Doctor with a smile. “That isn't two animals: that's one animal with two heads – the only two-headed animal in the world. It's called the 'pushmi-pullyu.' I brought him from Africa. He's very tame – acts as a kind of night-watchman for my zoo. He only sleeps with one head at a time, you see – very handy – the other head stays awake all night.”

“Have you any lions or tigers?” I asked as we moved on. (Tome 2, Partie 1, Chapitre 10).

Comme si Lofting avait conscience que l'appréciation de son œuvre dépend en grande partie de la crédulité de ses jeunes lecteurs, il n'hésite pas à insérer dans son récit un commentaire à ce sujet, que l'on pourrait en ce sens qualifier de remarque méta-textuelle : « He's only pretending, of course he can't do it ! Who ever heard of talking to a dog? He must think we are children » (Une vieille dame, Tome 2, Partie 2, Chapitre 6). L'auteur profite ici du procès de Luke the Hermit dans lequel son propre chien sera appelé à témoigner, pour avouer à ses lecteurs qu'il faut en effet avoir une âme d'enfant pour être capable de croire en une telle situation, et par conséquent, être en mesure d'apprécier pleinement son œuvre. En écrivant ses romans, Lofting pense en effet que nous sommes des enfants, comme il le précise avant même d'écrire les premiers mots de *The Story of Doctor Dolittle* : « To all children, children in years

and children in hearts, I dedicate this story ». Selon l'auteur, la jeunesse ne serait alors pas la seule condition pour qu'intervienne la suspension de l'incrédulité puisque chaque adulte posséderait en lui cette innocence qui permettrait au pouvoir de l'imagination de se développer, et, par conséquent, au monde de demain de se dessiner.

3.3.2 POSER UN REGARD NEUF SUR LA SOCIÉTÉ : LE RÔLE DE L'ENFANT-ANIMAL

Au XXème siècle, alors que l'homme utilise les avancées technologiques pour détruire ses semblables, on constate un retour de l'innocence romantique (Thacker et Webb 101) au sein de la littérature pour enfants, et, par conséquent, un retour de la figure romantique de l'enfant en communion avec la nature. Face à la violence engendrée par l'adulte moderne, l'enfant romantique apparaît en effet comme une force rédemptrice (Thacker et Webb 42) capable d'emmener la société anglaise vers une atmosphère apaisée et pacifiste. Pour imaginer et construire la société de demain, Lofting aurait là-encore besoin de cette jeunesse immaculée qui ne cesse de ramener l'adulte à des valeurs fondamentales, et notamment à l'importance primordiale de respecter la nature qui nous a créés. L'image de cet enfant proche de la nature est bel et bien présente dans l'œuvre de Lofting, et plus particulièrement dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, à travers le jeune narrateur interne au récit, Tommy :

One early morning in the Springtime, when I was wandering among the hills at the back of the town, I happened to come upon a hawk with a squirrel in its claws. (...) I picked the squirrel up and found that two of its legs were badly hurt. So I carried it in my arms back to the town. (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 2).

Alors qu'il ne va pas à l'école, Tommy profite de l'éducation de la nature et développe une passion pour la faune et la flore qui se révélera lors de son expérience en tant qu'assistant de Doctor Dolittle : « I don't care about money, (...). I want to be a naturalist » (Tommy à Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 1, Chapitre 12). Ici, le jeune garçon représente parfaitement cette figure de l'enfant pur qui, contrairement à l'adulte, n'a pas encore été corrompu par l'argent et toutes les considérations matérialistes qui en découlent : « The child, or more specifically the young boy, is a model for a transcendental approach to the world, which adults have forgotten » (Thacker et Webb 51). En réalité, l'enfant, chez Lofting, est si proche de la nature qu'il tend à se confondre avec elle et recouvrer son statut originel d'animal parmi tous les autres membres de la faune mondiale. A plusieurs reprises, les narrateurs respectifs des deux tomes ne manquent donc pas de rapprocher les personnages animaux des personnages enfants, de manière à mettre

en avant leurs similitudes : « And the dogs and the children would all run up and follow behind him » (Tome 1, Chapitre 1). Dans ce dernier énoncé, la répétition de la conjonction de coordination « and » couplée à l'utilisation du pronom indéfini « all » renforce l'union entre l'enfant et l'animal que le narrateur prend soin de ne pas différencier. Mais cette représentation de l'enfant-animal n'est pas seulement présente au sein de la narration puisque l'auteur choisit de la mettre en évidence avant même les premiers mots de *The Voyages of Doctor Dolittle*, au sein de l'illustration de la couverture originale (illustration 16). Sur cette dernière, on peut voir Jip, Tommy et Doctor Dolittle, assis côte à côte au centre d'un cercle représentant la terre : Tommy est positionné au milieu des deux autres personnages, comme si l'enfant constituait le lien entre l'animal et l'adulte, et, plus encore, comme s'il représentait le point de rencontre, et par conséquent la réconciliation, entre l'homme et la nature.

Si « la nature veut que les enfants soient enfants avant que d'être hommes »²⁸ (Rousseau, cité en anglais dans Gubar 13), c'est probablement parce que l'homme adulte a besoin, pour se développer, de faire l'expérience de cet état de pureté innocente qui permet de jeter un regard neuf sur le monde. Dans le récit des aventures de Doctor Dolittle, les personnages enfants comme les personnages animaux font preuve de cette naïveté qui les encourage à questionner, le plus souvent de manière inconsciente, toutes les valeurs et acquis que l'homme adulte croyait hors d'atteinte : « What is *money* ? » (Un singe, Tome 1, Chapitre 9, italiques dans l'original) ; « And what are policemen ? » (Tommy, Tome 2, Partie 2, Chapitre 4). Ces questions qui peuvent paraître puérides se multiplient à travers les deux romans de Lofting, comme si l'auteur cherchait à utiliser l'innocence de l'enfant pour mettre en avant certaines absurdités de la société anglaise. Certaines questions, bien que formulées de la bouche candide de l'enfant ou de l'animal, font inévitablement réfléchir le lecteur qui en vient à considérer leurs questionnements plus logiques et légitimes que la réponse de l'adulte elle-même : « Couldn't you and Bob go in and help them make up their minds the right way ? (...) (Tommy) / No, that's not allowed » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 2, Chapitre 8). En effet, pourquoi ne serait-il pas permis de prouver l'innocence d'un individu condamné à tort ? Ici, la réponse de Doctor Dolittle paraît insatisfaisante et encourage le lecteur à remettre en question des règles arbitraires qui ne feraient que rendre le système juridique anglais inefficace. Finalement, l'enfant et l'animal rappellent à l'adulte que la simple révélation de la vérité devrait suffire à juger un individu puisque leur innocence les rend étrangers à tous vices, notamment à celui du mensonge : « Won't you please come ? Perhaps if you spoke to the judge and told him what a good man Luke really is they'd

²⁸ Citation originale en français tirée de Rousseau, Jean-Jacques. *Œuvres Complètes*. Paris : J. Bry aîné, 1856-1857. Consulté sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5786957n/f20.item.r=la%20nature%20veut>

let him off » (Jip à Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 2, Chapitre 3). En tant qu'« être présocial » (« pre-social being », Thacker et Webb 102), l'enfant partage avec l'animal cette position extérieure à la société qui rend possible le développement d'un regard critique objectif face à cette dernière. Ainsi, lorsque les singes africains font pour la première fois connaissance avec l'homme européen et découvre son mode de vie, ils le considèrent immédiatement comme un être matérialiste et asservissant, confrontant alors le lecteur avec l'image de l'humanité qu'il renvoie à ces êtres positionnés à l'écart de la société : « Perhaps if we make him a new house and a bigger bed, and promise him plenty of monkey-servants to work for him (...), perhaps he will not wish to go » (Les singes à propos de Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 9). Dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, le procès de Luke the Hermit est lui aussi décrit du point de vue de l'enfant, en l'occurrence le narrateur Tommy, et permet cette fois de mettre en avant l'hypocrisie de l'homme que découvre avec surprise le jeune garçon : « He [the judge] mumbled away exactly as though he were saying his prayers and didn't want any one to understand what language they were in » ; « One of the lawyers (...) seemed to be doing his best to get the Hermit into trouble by asking questions which made it look as though he had always been a very bad man » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 2, Chapitre 5). Au cours de ses aventures aux côtés de Doctor Dolittle, Tommy découvre ainsi que l'homme est capable de mentir pour faire condamner l'un de ses semblables alors que celui-ci est innocent, mais aussi qu'il est capable d'une grande cruauté envers l'espèce animale. La maltraitance des animaux par l'homme n'échappe pas au narrateur qui juge nécessaire de rappeler à l'adulte qu'il voit clair dans son jeu : « They evidently had it all arranged, these matadors ; and it didn't seem to me that they were in great danger from the poor clumsy bull so long as they didn't slip and fall » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 3, Chapitre 8). Aux yeux de l'enfant, la corrida devient donc le spectacle d'une cruelle injustice faite à l'animal, une injustice que le lecteur, face à l'objectivité du jeune narrateur, n'est plus en mesure d'ignorer. Par ailleurs, il semble important de noter que Lofting n'utilise pas le point de vue de l'enfant ou celui de l'animal seulement pour engager une critique de la société anglaise mais profite plutôt de l'innocence caractéristique de l'enfance pour rappeler aux lecteurs la beauté du monde dans lequel nous avons la chance d'évoluer. L'enfant, de par son inexpérience, possède en effet cette capacité à s'émerveiller du monde qui l'entoure et à apprécier chaque instant à sa juste valeur : « I suppose most sailors would have found this part of the voyage dull. But not I. (...) And all the little things of a voyage which an old hand would have hardly bothered to notice were matters of great interest for my eager eyes » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 4, Chapitre 1). L'adulte, que les années ont rendu insensible aux merveilles de la vie, devrait finalement s'inspirer de

l'enthousiasme de l'enfant et œuvrer à ses côtés à la construction d'un monde qui serait compris et apprécié autant de l'adulte, que de l'enfant et de l'animal.

3.3.3 DES ROMANS FÉDÉRATEURS

En écrivant ses romans aux côtés des animaux-enfants, Lofting cherche en réalité à inclure toutes sortes d'acteurs dans son projet de construction de la société d'après-guerre et montre une réelle volonté de ne laisser aucune communauté de côté : tous types de personnages sont les bienvenus dans *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle*. Par conséquent, l'amitié, chez Lofting, ne connaît pas les considérations de l'âge ou bien du milieu social et n'en est pourtant pas moins sincère. Dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, Tommy, alors qu'il n'est encore qu'un enfant, considère un adulte, Joe le vendeur de moules, comme l'un de ses meilleurs amis en dépit de la grande pauvreté dans laquelle il se trouve. Aux yeux du narrateur, le milieu social ne doit pas définir un individu et ne doit surtout pas être un obstacle au développement de nouvelles amitiés : « Three great friends I had in Puddleby in those days. One was Joe, the mussel-man, who lived in a tiny hut by the edge of the water under the bridge. This old man was simply marvelous at making things. I never saw a man so clever with his hands (...); and he could make the most wonderful kites from old umbrellas » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 1, Chapitre 1). Des personnages vivant sous les ponts, comme Joe le vendeur de moules, ont eux aussi leur place dans les romans de Lofting et sont véritablement mis en valeur par le narrateur qui ne manque pas d'énumérer leurs nombreuses qualités. Quelques chapitres plus loin, on apprendra que Tommy et le Docteur se sont liés d'amitié avec un autre sans-abri, Luke the Hermit, alors que celui-ci vit en marge de la société, de peur d'être dénoncé pour un crime qu'il n'a pas commis :

He was a very peculiar person. Far out on the marshes he lived in a little bit of a shack – all alone except for his brindle bulldog. (...) He never came to town; never seemed to want to see or talk to people. (...) Nevertheless, there were two people who often went out to that little shaft on the fens: the Doctor and myself. (...) For we liked Luke; and Luke liked us. (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 2, Chapitre 2).

La construction chiasmatisée du dernier énoncé met en avant la simplicité de l'amitié entre Luke, Tommy et le docteur et indique donc au lecteur que les relations humaines ne devraient jamais être rendues compliquées par quelques préjugés et codes sociaux. Selon Lofting, la tolérance et l'union des différences font la force d'une société qui, elle, ne pourrait être améliorée par le travail d'un homme seul.

Toutes les réussites du héros sont en effet bien loin d'être le fruit de ses efforts individuels mais sont au contraire le résultat d'un parfait travail d'équipe entre l'Espèce humaine et l'Espèce animale. Dans le deuxième tome, le sauvetage des habitants de Popsipetel pris au piège dans une grotte n'aurait certainement pas été possible sans la mise en commun des compétences des personnages et la coordination de leur travail. Ce qui s'annonçait initialement comme une mission impossible (« a hopeless task for our tiny strength », Tome 2, Partie 5, Chapitre 1) devient, grâce à une ingénieuse répartition des rôles, un défi largement surmontable :

And in a moment we were all scrambling around trying to find any opening or crevice which would give us something to work on. Chee-Chee scaled up the sheer wall of the slab and examined the top of it where it leaned against the mountain's side; I uprooted bushes and stripped off hanging creepers that might conceal a weak place; the Doctor got more leaves and composed new-picture letters for the Jabizri to take in if he should turn up again; whilst Polynesia carried up a handful of nuts and pushed them into the beetle's hole, one by one, for the prisoners inside to eat. (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 5, Chapitre 1).

Mais c'est probablement dans *The Story of Doctor Dolittle* que l'on trouve la représentation la plus significative de l'importance du travail d'équipe dans la réussite des projets du héros et ses compagnons. En effet, alors que ces derniers, fraîchement arrivés sur le continent africain, tentent d'échapper à la garde royale de Jolliginki, un énorme précipice les empêche soudainement d'aller plus loin. C'est alors que les singes procèdent à la réalisation d'un pont en joignant leurs mains et leurs pattes, permettant ainsi à Doctor Dolittle et ses amis d'atteindre sans danger l'autre côté du précipice. Grâce au fameux « Pont des Grands Singes » (« Bridge of the Apes », Tome 1, Chapitre 7), les protagonistes ne seront pas rattrapés par la garde royale et le docteur pourra accomplir la mission qui l'a amené jusqu'ici : soigner les singes atteints d'une maladie contagieuse. Lofting ne manquera pas d'illustrer ce « Pont des Grands Singes » à la fin du même chapitre, de manière à mettre en avant visuellement ce phénomène, symbole d'une grande solidarité entre l'Espèce humaine et l'Espèce animale. Sur l'illustration, on peut voir un Doctor Dolittle qui marche sur le pont en toute sérénité, ne formant plus qu'un avec les singes qui le portent et qui viennent de lui sauver la vie (illustration 17). Dans les romans de Lofting, on remarque alors que les personnages animaux ne manquent véritablement aucune occasion de porter secours à leur ami humain Doctor Dolittle lorsqu'il est en difficulté et de le prévenir de tout danger s'il en est encore temps : « Swallows, I think you for waiting for us. It

is very thoughtful of you. Now we need not be afraid that we will lose our way upon the sea » (Doctor Dolittle, Tome 1, Chapitre 12; « But listen, I smell danger. I think you'd better get back to the ship now as quick and as quietly as you can » (Polynesia à Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 3, Chapitre 9). En réalité, les personnages humains, chez Lofting, sont comme portés par leurs amis les animaux et se sentent capables de grandes choses dès l'instant qu'ils sont à leurs côtés : « Indeed, the vast strange knowledge which he had gained from his speech and friendship with animals had brought him the power to do things which no other human being would dare to try » (Tome 2, Partie 4, Chapitre 5). Aussi longtemps que Doctor Dolittle sera entouré de ses compagnons animaux, il semble que rien ne pourra lui arriver : « And be sure I will find a way to punish you. For though I may not be able to sail a ship as well as you, so long as the birds and the beasts and the fishes are my friends, I do not have to be afraid of a pirate chief – even though he call himself 'The Dragon of Barbary' » (Doctor Dolittle au chef des pirates, Tome 1, Chapitre 15). Comme la représentation visuelle du sentiment de toute-puissance ressenti par Doctor Dolittle lorsqu'il est accompagné de ses amis les animaux, l'illustration au chapitre 15 nous montre un héros qui apparaît beaucoup plus grand que Ben Ali puisqu'il est encadré par Jip et Too-Too, assis respectivement à sa droite et à sa gauche (illustration 5).

Si Lofting cherche à démontrer dans ses romans que l'union fait la force, il fait tout particulièrement de ses personnages animaux des figures unificatrices, capables de faire le lien entre l'Espèce animale et l'Espèce humaine, ou plus encore, entre deux cultures différentes, que tout semble opposer. Dans *The Voyages of Doctor Dolittle*, le personnage animal, en l'occurrence Miranda l'oiseau de Paradis, constitue métaphoriquement le point de rencontre entre la culture européenne et la culture amérindienne, dans la mesure où l'oiseau entretient des relations amicales avec Doctor Dolittle et Long Arrow, qu'elle parvient finalement à réunir dans la cinquième partie du roman, alors que tout espoir semblait perdu : « For, in his way – without any schooling – he [Long Arrow] has, all his life, been trying to do the very things which I have tried to do in mine – and now he's gone ! – A whole world lay between us – and only a bird knew us both ! » (Doctor Dolittle, Tome 2, Partie 2, Chapitre 11). Lorsque les deux naturalistes se rencontrent enfin, c'est bien le langage animal qui permet aux deux hommes de surmonter la barrière de la langue qui les sépare. Sans leur maîtrise commune du langage de l'aigle, l'interaction entre la culture européenne et la culture amérindienne n'aurait en effet pas pu avoir lieu : « But the Indian knew no English of course, and the Doctor knew no Indian. Presently, to my surprise, I heard the Doctor trying him in different animal languages. (...) Till at last he came to the language of eagles. (...) In a flash Long Arrow's stony face lit up with a smile of understanding; and back came the answer in eagle-tongue » (Tome 2, Partie 5, Chapitre

1). Dans le village des Popsipetels, on assiste alors au rassemblement de différentes espèces – l'Espèce humaine et l'Espèce animale – et de différentes cultures – la culture européenne, la culture amérindienne et enfin la culture africaine représentée par Bumpo. Face à leurs ennemis les Bag-jagderags, tous unissent leurs forces et parviennent à former une armée aussi diverse que puissante :

Then *we all* got hold of some kind of weapon with which to help our friends, the gallant Popsipetels: I borrowed a bow and a quiver full of arrows; Jip was content to rely upon his old, but still strong teeth; Chee-Chee took a bag of rocks and climbed a palm where he could throw them down upon the enemies' heads; and Bumpo marched after the Doctor to the fence armed with a young tree in one hand and a door-post in the other. (Tome 2, Partie 5, Chapitre 5, italiques ajoutées).

Au cours de la bataille, les considérations de races apparaissent soudain dérisoires et le lecteur ne peut que constater la grandeur de la force résultant de l'union de plusieurs cultures différentes : « But the Englishman, the African and the Indian were a regiment in themselves ; and between them they made that village a dangerous place for any man to try to enter » (Tome 2, Partie 5, Chapitre 5). La « Chanson des Trois Terribles » (« The Song of the Terrible Three ») vient alors renforcer cette idée d'une humanité solidaire en célébrant les exploits de trois hommes, aux couleurs de peau pourtant si différentes :

One was a Black – he was dark as the night;
One was a Red-skin, a mountain of height;
But the chief was a White Man, round like a bee;
And all in a row stood the Terrible Three. (Tome 2, partie 5, Chapitre 5).

Si ce couplet entier sera censuré à la fin des années 1980 pour son discours impérialiste transmis par le troisième vers, il n'en reste pas moins symbolique de la volonté de l'auteur de représenter un monde où les différences ne seraient plus des faiblesses mais bien des forces permettant de lutter contre le mal. Sur Spidermonkey Island, l'union de Doctor Dolittle, Long Arrow et Bumpo face à l'adversité sera même gravée dans la pierre, où les personnages seront représentés côte à côte, comme pour ne former qu'un seul corps de bataille (Tome 2, Partie 5, Chapitre 5, illustration 18). Dans ses romans, Lofting semble vouloir démontrer que l'on devient plus fort au contact de l'autre, mais aussi que l'on s'enrichit de cet autre qui, précisément parce qu'il est différent, a tant à nous apprendre. Au sortir de la grande guerre, le monde connu n'a visiblement que peu de solutions à offrir à ses habitants meurtris par ces quatre années de violence. Si

l'Europe semble plongée dans l'obscurité la plus totale, Lofting parvient néanmoins à percevoir une lueur d'espoir au cœur de cette humanité que l'on croyait perdue, la première étincelle d'un feu constitué de milliers de petites brindilles différentes et qu'il faudra entretenir jour après jour par le souffle de la jeunesse moderne : « And then I made a curious discovery : now that I had to, I found that I was beginning to see a little in the dark myself. And for the first time I realized that of course there *is* no such thing as pitch-dark, so long as you have a door open or a sky above you » (Le narrateur Tommy, Tome 2, Partie 5, Chapitre 3, italiques dans l'original).

◆ CONCLUSION ◆

DES ROMANS D'APRÈS-GUERRE QUI NE TRAITENT PAS DE LA GUERRE

Alors que mon analyse des deux romans de Lofting touche à sa fin, nous ne pouvons que reconnaître la singularité qui caractérise l'approche de l'auteur, tout autant que le contenu des œuvres. En effet, en 1920, au beau milieu d'un paysage littéraire en proie au mutisme (Buitenhuis 148), apparaît pour la première fois le valeureux Doctor Dolittle, un docteur victorien capable de parler aux animaux. Alors que le traumatisme de la guerre ne permet pas à Lofting et ses contemporains de parler de leur expérience, l'auteur choisit d'imaginer un personnage qui, lui, aurait des capacités langagières hors du commun, comme si la voix de Doctor Dolittle pouvait être en mesure de couvrir le silence régnant sur l'Angleterre d'après-guerre. En 1922, lorsque certains écrivains commencent tout juste à rassembler le courage nécessaire pour mettre des mots sur leur expérience au front (Buitenhuis 148), Lofting se démarque à nouveau de ses contemporains en donnant suite aux aventures de son joyeux docteur, alors que des auteurs tels que W. Owen, S. Sassoon ou E. Hemingway prennent la plume pour exprimer une grande colère aux accents de désespoir (Buitenhuis 148). Doctor Dolittle de Puddleby-on-the-Marsh peut-il donc trouver sa place aux côtés des héros de guerre qui apparaissent peu à peu au sein de la production littéraire de l'époque ? Si toute expérience traumatique est unique, toute réponse au traumatisme en question est elle aussi singulière et échappe inévitablement à toute norme, faisant de l'œuvre de Lofting une réponse personnelle à un vécu tout aussi personnel. Bien que différents des productions littéraires majoritaires après la guerre, *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle* ont sans aucun doute leur place au sein de la littérature anglaise d'après-guerre dans la mesure où les romans offrent aux lecteurs un nouveau genre de bibliothérapie qui permet, comme son nom l'indique, de guérir du traumatisme de la guerre par la lecture (Hunt 183) ; mais cette fois, par une lecture qui ne traite pas de l'expérience traumatique en question. Lofting fait donc le choix de ne pas exprimer une quelconque amertume face aux ravages causés par la guerre, mais prend soin, au contraire, de ne pas transmettre son traumatisme à ses premiers lecteurs, ses enfants, et par extension, à toute cette génération qui n'a pas posé un pied dans les tranchées. Plus que jamais, l'auteur témoigne d'une volonté de mettre un point final aux horreurs de la guerre et de minimiser les conséquences inévitables du conflit sur le développement des enfants : « the consequence of prolonged stress may extend to subsequent generations through behavioral, biological, or socioeconomic processes, leading to intergenerational transmission of trauma » (Murphy, Rodrigues, Costigan, Annan 46). Afin d'éviter de transmettre ce traumatisme inédit à cette génération qui constituera les adultes de demain, Lofting choisit de construire sa propre

mémoire de la guerre en se tournant vers le futur qui se révèle être aussi essentiel que le passé dans le processus de remémoration : « (...) the act of recalling the past is a dynamic, shifting process, dependent on notions of the future as much as on images of the past » (Winter 3-4). Pour sa dimension intemporelle, et plus particulièrement anhistorique (« ahistorical », Westman 284), la littérature pour enfants paraît être le support idéal pour se détacher d'un passé traumatique et profiter du moment présent pour imaginer le monde de demain.

UN BESOIN DE SE DÉTOURNER DE L'HOMME MODERNE

L'originalité de l'approche de Lofting dans ses romans nous ramène inévitablement à la question qui a fait l'objet de notre étude, à savoir le rôle spécifique de *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle* dans la reconstruction de la société anglaise et l'imagination optimiste de perspectives futures pour cette société. Si l'action de reconstruire a pour définition première « construire à nouveau ce qui a été détruit », il ne faut pas oublier qu'elle est aussi synonyme de « rétablir quelque chose dans son état premier »²⁹. En ce sens, la volonté de la part de Lofting de s'éloigner de l'homme moderne en choisissant un héros victorien ainsi que des personnages animaux, placés à l'extérieur même de l'Espèce humaine, représente sans aucun doute le processus de retour aux origines de l'humanité à l'œuvre dans les romans, qui serait ainsi un prérequis pour la reconstruction sociale du pays. En bon naturaliste, Doctor Dolittle constitue le symbole d'un retour à la nature nécessaire pour guérir des traumatismes causés par l'homme du XXème siècle, et le narrateur de *The Voyages of Doctor Dolittle*, le jeune Tommy, rappelle là encore l'importance de revenir à un état originel d'innocence et de pureté afin de nettoyer les plaies du passé. Mais s'éloigner de l'humanité, c'est aussi se donner le recul nécessaire qui permettra d'adopter un regard critique sur cette dernière et prendre un chemin détourné, la voie de la fiction, pour atteindre sans embuches la destination ultime : la réévaluation de la société (Astruc 22). En choisissant d'écrire pour un jeune lectorat les aventures de personnages en marge de l'humanité, Lofting pose ainsi les fondations d'une société d'après-guerre en tout point différente de celle qui était en place avant le conflit. Sa volonté de défendre les droits de ces individus placés à l'extérieur de l'humanité, notamment les animaux, permet à son tour d'enclencher un processus de revalorisation des droits humains puisque, comme nous l'avons précisé dans la première partie de ce travail, le droit animal a un retentissement direct sur le droit humain.

²⁹ Les deux définitions du verbe « reconstruire » sont tirées du dictionnaire *Larousse* en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/reconstruire/67131>

DES ROMANS HUMANISTES

La première guerre mondiale, pour les horreurs qu'elle a engendrées, fait de l'humanité elle-même sa victime principale dans la mesure où elle démontre la capacité de l'homme à détruire son semblable. Pour reconstruire la société et tenter de sauver une humanité en péril, il semble alors nécessaire de faire valoir un sentiment humaniste qui ne serait plus représenté par des œuvres de charité isolés, mais qui serait plutôt défini en termes de droits fondamentaux de l'Homme (Cabanès 4). Après une guerre d'une étendue mondiale, il n'est plus question pour chaque pays de se reconstruire de manière indépendante mais, bien au contraire, l'élan humaniste de cette période indique une volonté de mobiliser les forces mondiales afin d'éviter tout risque de récurrence d'un tel conflit, et, à terme, permettre à l'homme de se réconcilier avec une humanité sans frontière :

The movements of displaced populations, the interdependency of different parts of the world, and the globalization of the post-war world all suggested that the questions facing that world could no longer be addressed at a national or international level; instead, such questions needed to be addressed at a transnational level. (Cabanès 5)

C'est bien cette volonté de penser l'Espèce humaine dans sa globalité qui est représentée dans les romans de Lofting où la solidarité et l'amitié entre des personnages appartenant à différentes cultures constituent les fondations du récit. L'auteur ira même plus loin dans la pensée humaniste en incluant l'Espèce animale au sein des considérations humaines, prônant ainsi une égalité parfaite des droits de chaque être vivant sur la terre. Afin de construire des sociétés viables à travers le monde, Lofting rappelle donc à ses lecteurs l'importance de la fraternité humaine qui ne devrait pas seulement exister en temps de crise³⁰ mais qui devrait au contraire constituer les piliers solides d'un monde pacifiste. La visibilité que donne Lofting à des minorités trop souvent cachés dans l'ombre ainsi que l'égalité des chances qu'il désire offrir à chacun de ses personnages témoignent ainsi de cette volonté de remplacer « les droits de différents hommes » par les véritables Droits de l'Homme qui, eux seuls, peuvent permettre la pérennité de l'humanité.

³⁰ On pense notamment à la relation fraternelle des soldats provenant de tout milieu social, développée lors de leurs longues semaines passées dans les tranchées, ainsi qu'à l'alliance des forces de Doctor Dolittle, Bumpo et Long Arrow face à l'ennemi.

UNE LITTÉRATURE DU DÉVELOPPEMENT

Si la volonté de la part de l'auteur de participer à travers l'écriture à la construction d'un monde meilleur paraît indiscutable, il reste cependant à déterminer l'impact concret que des romans pour enfants seraient en mesure d'avoir sur leurs jeunes lecteurs, et par extension, sur une société d'après-guerre en devenir. Aux yeux de l'auteur, le renouveau social doit être tout d'abord encouragé par le renouveau littéraire, qui doit lui-même être le résultat d'une distanciation par rapport aux codes littéraires classiques. En parodiant le roman d'aventures traditionnel, Lofting ouvre la voie au renversement carnavalesque qui lui permettra de se moquer discrètement des normes sociales, et par conséquent, de les remettre en question. Tout en subtilité donc, l'auteur s'attache à guider ses jeunes lecteurs vers la société de demain, sans néanmoins tenter de les convaincre de prendre la voie qu'il juge la plus juste pour atteindre cette destination. *The Story of Doctor Dolittle* et *The Voyages of Doctor Dolittle* ne sont pas des romans engagés à proprement parlé, dans la mesure où l'auteur n'expose pas de manière directe une quelconque pensée politique ou vision idéologique. Dans ses romans, Lofting choisit plutôt d'accompagner ses jeunes lecteurs dans leur développement en leur montrant un monde fait de mille couleurs puis en leur donnant le pinceau dont ils auront besoin pour ajouter leur nuance de couleur unique au tableau. Une fois le pinceau en main, c'est aux enfants qu'il convient de décider si des modifications et améliorations doivent être apportées à cette toile pour qu'elle survive aux aléas du temps, et plus spécifiquement, aux progrès du monde moderne. Le choix de censurer les aventures du fameux docteur à partir de 1988 apparaît donc comme une approche contraire à la volonté de l'auteur de donner le choix à ses lecteurs de développer leur propre opinion sur le monde. Néanmoins, ce serait un manque d'objectivité que d'ignorer les expériences en psychologie du développement qui ont prouvé qu'un enfant exposé à un environnement culturel diversifié serait plus enclin à différencier les individus qu'il rencontre en termes de race : « (...) simply seeing more racial variation increases children's attention to race » (Weisman, Johnson, Shutts 1041). Selon les psychologues, le simple fait d'exposer à de jeunes enfants les différences culturelles ou tout simplement les différences de couleurs de peau entre plusieurs individus suffirait à encourager et favoriser le développement d'un sentiment raciste à l'âge adulte : « Seeing a person as a member of a social category is a requisite step in treating that person according to the prejudices and stereotypes associated with that category (...) » (Weisman, Johnson, Shutts 1041). Il semble donc que la science participe à justifier la censure des textes de Lofting et ce, malgré les nobles intentions d'un auteur qui désirait manifestement croire en la capacité de jugement de l'enfant. S'il ne fait aucun doute

que les jeunes lecteurs de Lofting ont la capacité de réfléchir par eux même, l'enjeu de la question raciale paraît trop importante pour risquer de laisser les enfants la comprendre tout seuls. A mon sens, un compromis devrait pouvoir être trouvé afin de lutter contre le développement d'un sentiment raciste chez les enfants, tout en évitant de dénaturer l'œuvre de l'auteur. En effet, à l'image de Lofting avançant page après page aux côtés de ses jeunes lecteurs, un accompagnement de la part de l'adulte devrait être mis en place à la lecture des textes par l'enfant, de manière à pouvoir encadrer sa réflexion lorsque celui-ci se trouve face à des énoncés ou passages ambigus. Ce faisant, les éditeurs des romans de Lofting agiraient en accord avec l'approche de l'auteur lui-même qui, comme nous l'avons prouvé dans ce travail, désirait une valorisation de la jeunesse, elle-même symbole d'avenir.

LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS COMME RÉCONFORT FACE AU CHAOS DU XX^{ème} SIÈCLE

En 1939, dix-neuf ans après la publication de *The Story of Doctor Dolittle*, ce sont finalement les lecteurs de Lofting, maintenant devenus adultes, qui sont appelés à combattre le mal qui ronge l'Europe, le régime Nazi. Face à la démence et la haine d'un seul homme de pouvoir, la littérature se trouve tout à coup fort impuissante et les idées pacifistes transmises par Lofting dans ses romans perdent de leur validité. Les valeurs humanistes elles-mêmes sont mises à mal lorsque la défense des Droits de l'Homme nécessite paradoxalement une entrée en guerre. Alors qu'une deuxième guerre mondiale tant redoutée éclate seulement vingt-et-un ans après la première, la question du rôle de la littérature pour enfants dans la construction d'un monde meilleur paraît soudainement dérisoire. Pourtant, force est de constater que les images cauchemardesques de la deuxième guerre mondiale n'ont là encore pas réussi à décourager les auteurs pour enfants de rêver de mondes parallèles, dans lesquels l'Holocauste n'aurait jamais existé. Si, après deux guerres mondiales, il devient difficile pour les auteurs de croire au progrès de l'humanité, le besoin de s'évader dans des mondes fantastiques, loin du monde réel qui les a déçu, devient une échappatoire bienvenue. Qu'il s'agisse d'explorer un royaume parallèle en fouillant au fond de son armoire (C. S. Lewis, *The Chronicles of Narnia*, 1950-1956), ou bien se téléporter au pays de la Terre du Milieu (J. R. R. Tolkien, *The Lord of The Rings*, 1954), tous les moyens sont bons pour échapper à la cruauté bien réelle du XX^{ème} siècle. Dans un futur travail de recherche, il serait donc intéressant d'étudier la réponse bien particulière des auteurs pour enfants aux ravages de la deuxième guerre mondiale et les stratégies mises en place pour qu'une telle littérature survive à la violence du monde adulte. On notera pour finir que si la littérature pour enfants n'a pas véritablement le pouvoir d'éviter une guerre ou de changer le

cours de l'histoire, elle peut sans aucun doute emporter ses lecteurs vers un autre univers, comme pour leur donner, le temps de quelques pages, le pouvoir de changer leur monde – de changer le monde.

◆ ANNEXE ◆



Illustration 1: A traveler arrives

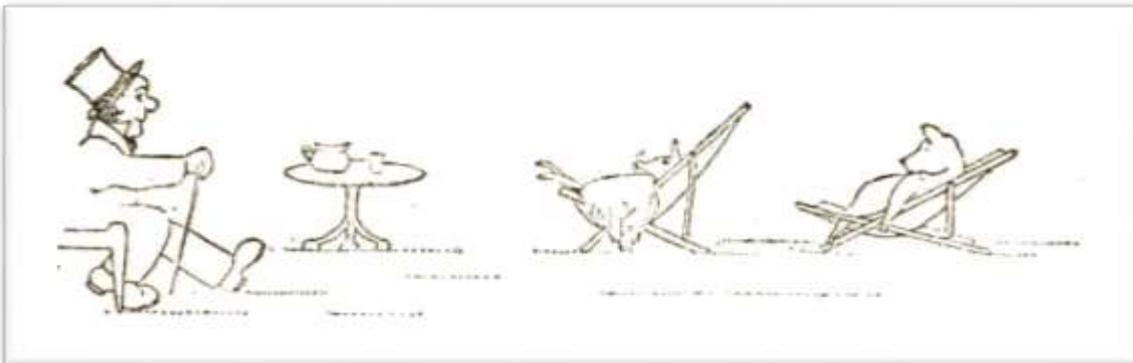


Illustration 2: "They used to sit in chairs on the lawn"

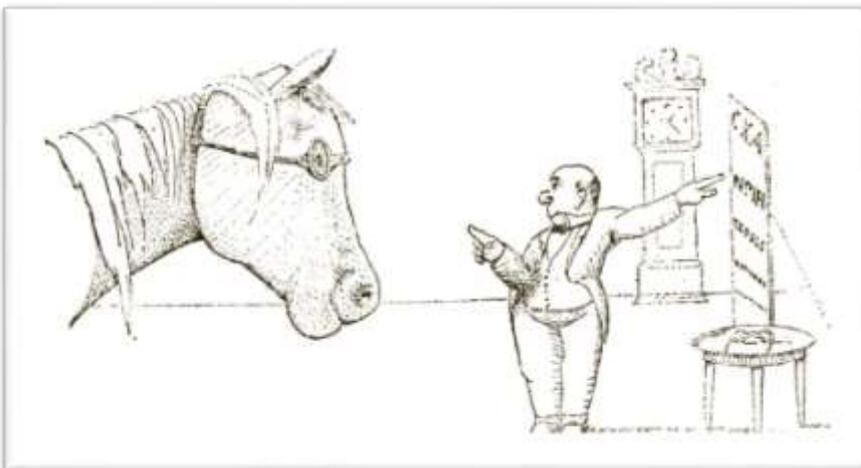


Illustration 3: "He could see as well as ever"



Illustration 4: "The doctor tried hard not to seem afraid of him"

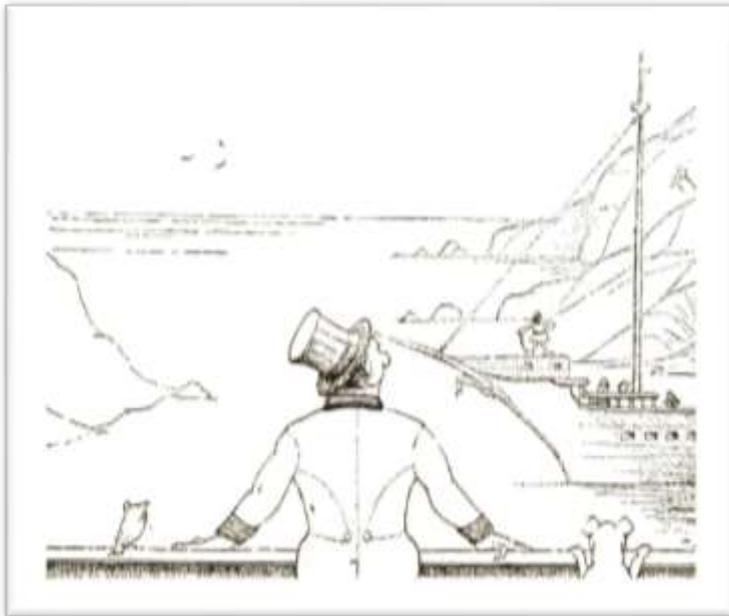


Illustration 5: " 'Look here, Ben Ali - ' "

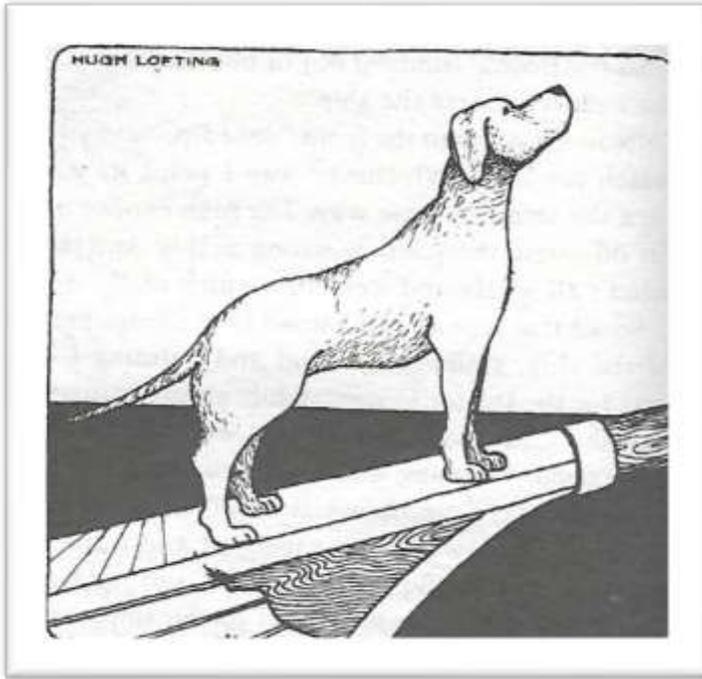


Illustration 6: "Jip stood, sniffing the wind"



Illustration 7: "And in her right foot she carried a lighted candle!"



Illustration 8: "I would sit on the river-wall with my feet dangling over the water"

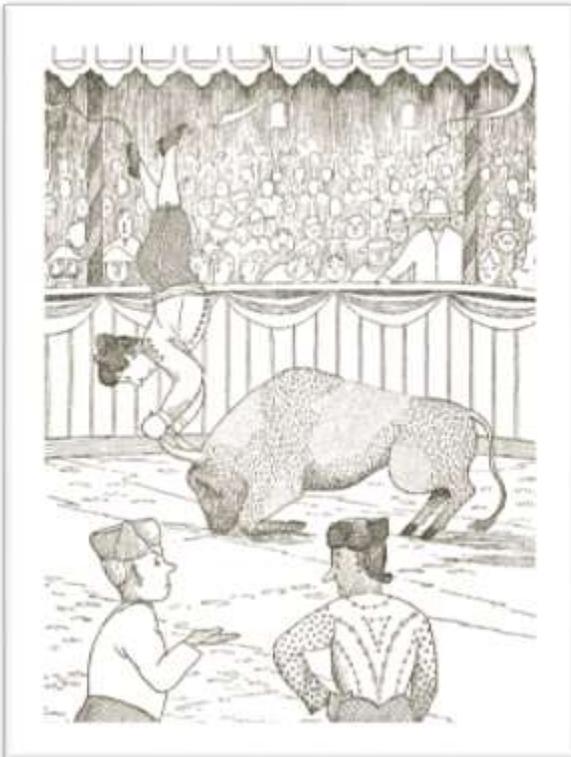


Illustration 9: "Did acrobatics on the beast's horns"



Illustration 10: "And she never came to see him anymore"

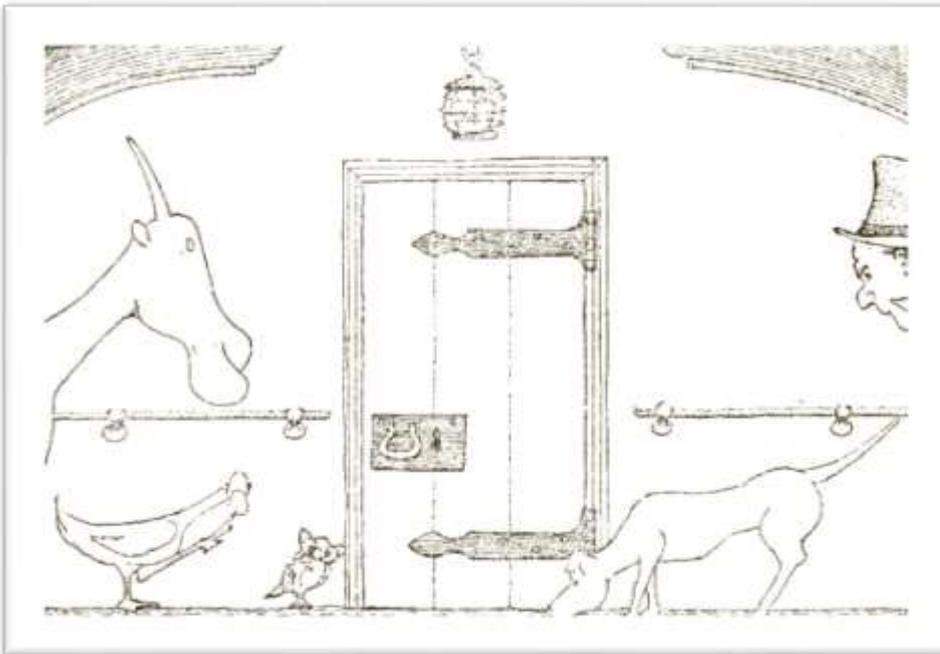


Illustration 11: " "Sh! Listen! I do believe there is someone in there!" "



Illustration 12: "It was a great moment"

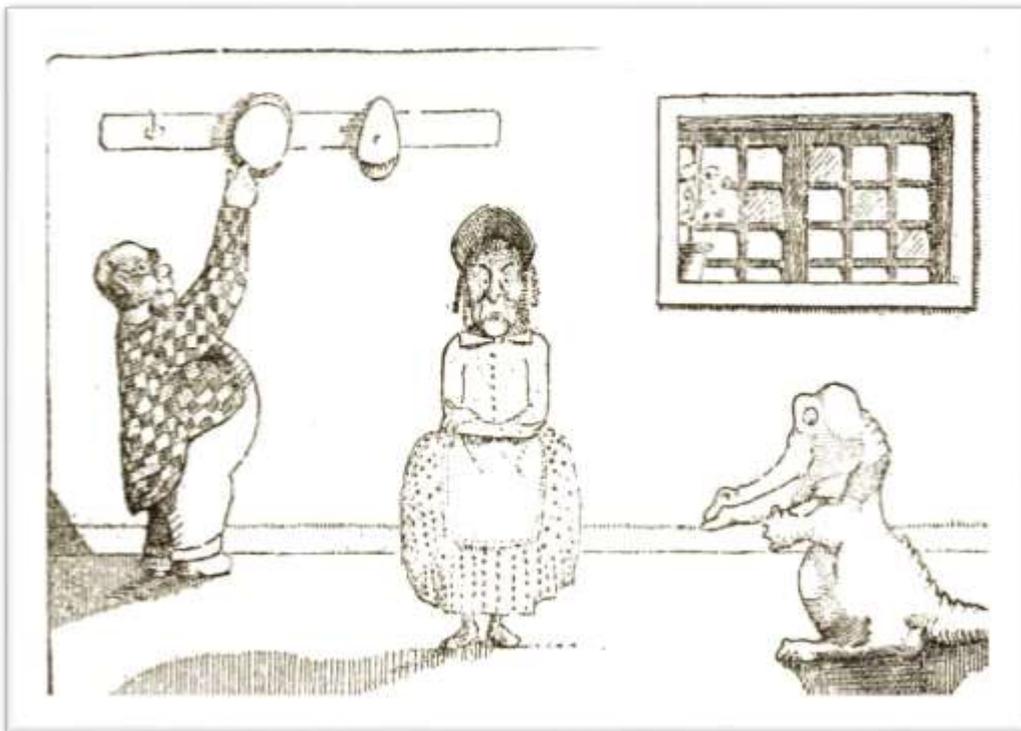


Illustration 13: " 'All right,' said the doctor, 'go and get married' "

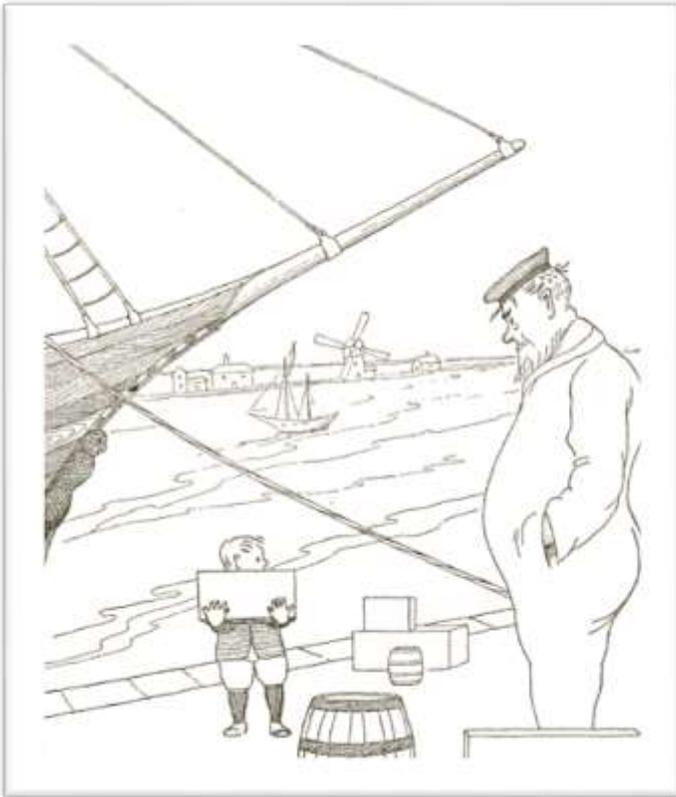


Illustration 14: "Boy, where's the skipper?"

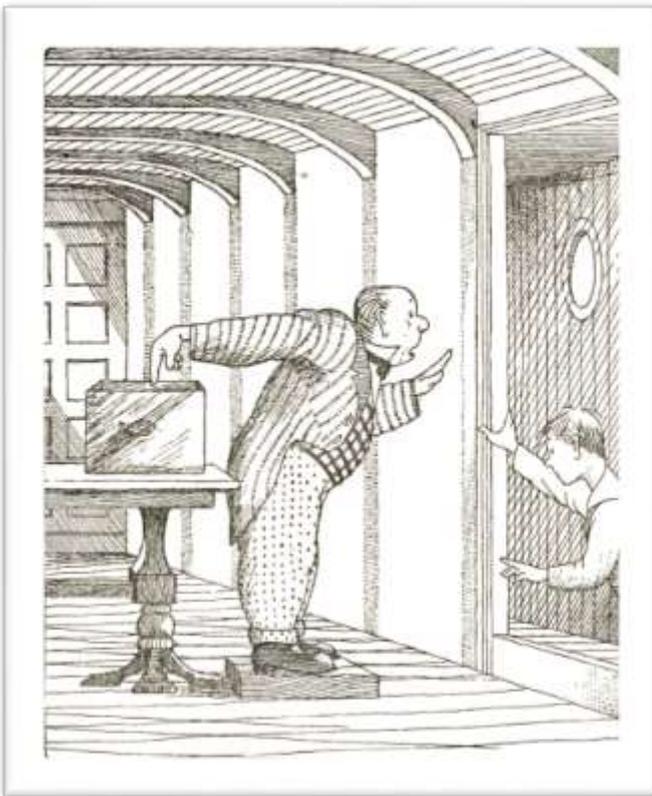


Illustration 15: "He talks English!"



Illustration 16: The Popsipetel Picture-History of King Jong Thinkalot

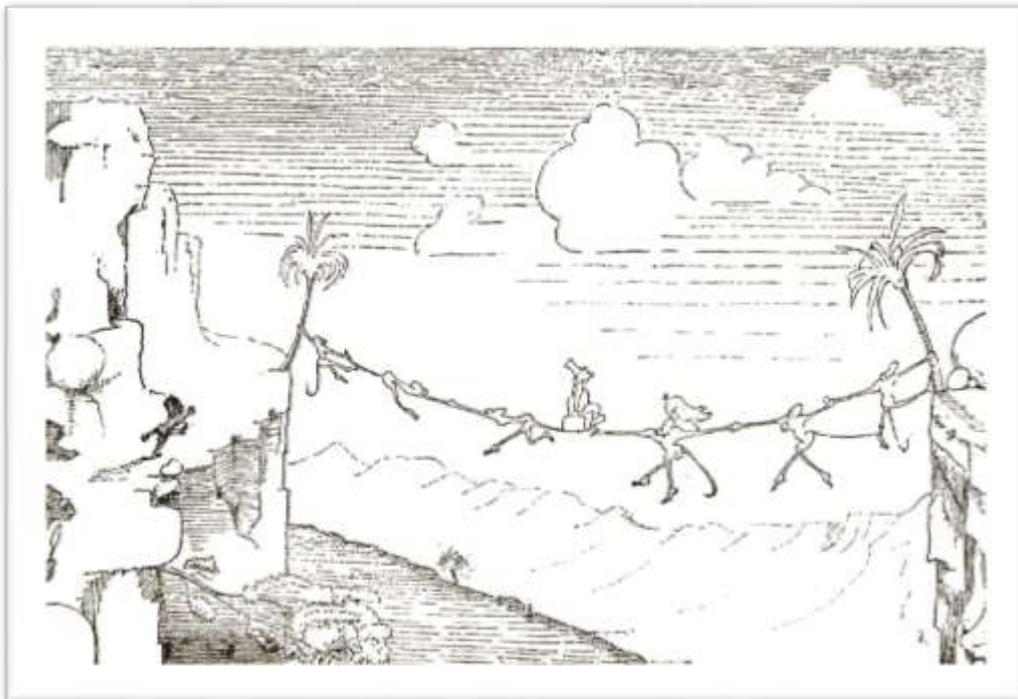


Illustration 17: "John Dolittle was the last to cross"

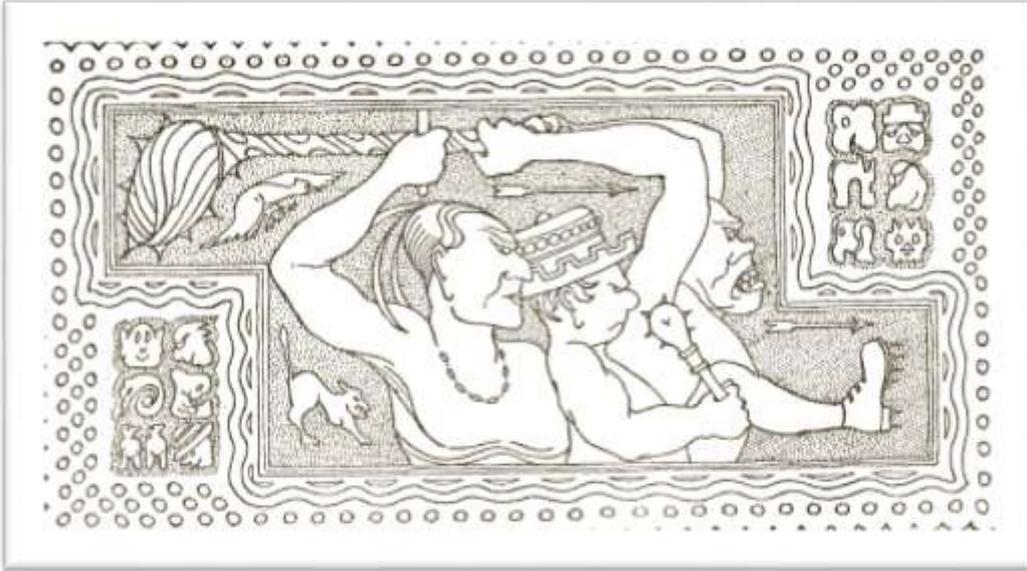


Illustration 18: The Terrible Three



Illustration 19: " 'Lord save us!' cried the duck. 'How does it make up its mind?' "

◆ BIBLIOGRAPHIE ◆

SOURCES PRIMAIRES :

CORPUS

Lofting, Hugh. *The Story of Doctor Dolittle*. 1920. New York: Frederick A. Strokes Company, 1923. Accès internet: <https://archive.org/> (version non-censurée).

Lofting, Hugh. *The Story of Doctor Dolittle*. 1920. United States: Yearling, 1988. Texte Imprimé (version censurée).

Lofting, Hugh. *The Voyages of Doctor Dolittle*. 1922. New York: Frederick A. Strokes Company, 1933. Accès internet: <http://www.gutenberg.org/files/1154/1154-h/1154-h.htm> (version non-censurée).

Lofting, Hugh. *The Voyages of Doctor Dolittle*. 1922. United States: Yearling, 1988. Texte Imprimé (version censurée).

AUTRES SOURCES PRIMAIRES MENTIONNÉES

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. 1817. Edité par Ernest Rhys, Londres : J. M. Dent and Sons, 1934. Texte imprimé.

SOURCES SECONDAIRES :

CRITIQUE DU CORPUS

Elick, Catherine L. « Anxieties of an Animal Rights Activist: the Pressures of Modernity in Hugh Lofting's Doctor Dolittle Series. » *Children's Literature Association Quarterly* 32:4 (Winter 2007): 323-339. Accès Internet : MLA International Bibliography : [DOI: 10.1353/chq.2007.0054](https://doi.org/10.1353/chq.2007.0054)

HISTOIRE DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE ET HISTOIRE DE L'ANGLETERRE

Hynes, Samuel. *A War Imagined*, New York: Atheneum, 1991. Texte imprimé.

Bédarida, François. *La société anglaise du milieu du XIXe siècle à nos jours*. 1976. Paris : Editions du Seuil, 1990. Texte imprimé.

Buitenhuis, Peter. *The Great War of Words: British, American and Canadian Propaganda and Fiction, 1914-1933*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1987. Texte imprimé.

Cabanes, Bruno. *The Great War and the Origins of Humanitarianism, 1918-1924*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. Texte imprimé.

Steinbach, Susie L. *Understanding The Victorians: Politics, Culture and Society in Nineteenth-Century Britain*. New York: Routledge, 2012. Texte imprimé.

Winter, Jay. *Remembering War: The Great War between Memory and History in the 20th Century*. New Haven: London: Yale University Press, 2006. Texte imprimé.

CENSURE

Holquist, Michael. « Corrupt Originals : The Paradox of Censorship. » *PMLA* 109:1 (January 1994): 14-25. Accès Internet: <http://www.jstor.org/stable/463008>

GRANDE GUERRE ET LITTÉRATURE POUR ENFANTS

Fox, Geoff. “Pro Patria: Young Readers and the ‘Great War.’” *Children’s Literature in Education* 16.4 (1985): 233-247. Accès internet: MLA International Bibliography: [DOI: 10.1007/BF01139667](https://doi.org/10.1007/BF01139667)

Owen, David, et Cristina Pividori. *Writings of persuasion and dissonance in the Great War: that better whiles may follow worse*. Boston: Brill Rodopi, 2016. Texte Imprimé.

Paris, Michael, *Over the Top. The Great War and Juvenile Literature in Britain*, Wesport, CR: Praeger, 2004. Texte imprimé.

Reynolds, Kimberley. “‘A Prostitution Alike of Matter and Spirit’: Anti-War Discourses in Children’s Literature and Childhood Culture Before and During World War I.” *Children’s Literature in Education* 44.2 (2013): 120-139. Accès internet: [DOI 10.1007/s10583-012-9179-y](https://doi.org/10.1007/s10583-012-9179-y)

THÉORIE DE LA LITTÉRATURE

Astruc, Rémi. *La Renaissance du Grottesque dans le roman du XX^{ème} siècle : essai d’anthropologie littéraire*. Paris : Classiques Garnier, 2010. Texte imprimé.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. 1975. Paris : Gallimard, 1978. Texte imprimé.

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. 1963. Paris : Editions du Seuil, 1970. Texte imprimé.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970. Texte imprimé.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, 1970. Texte imprimé.

Goyet, Florence. *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*. Paris : Honoré Champion Editeur, 2006. Texte imprimé.

Merchant, Paul. *The Epic*. London : Methuen & Co Ltd., 1971. Texte imprimé.

THÉORIE DE LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS

Carrington, Bridget, et Jennifer Harding, éditrices. *Beyond the Book: Transforming Children's Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. Texte imprimé.

Cogan Thacker, Deborah, et Jean Webb. *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. London: Routledge, 2002. Texte imprimé.

Gubar, Marah. *Artful Dodgers: Reconceiving the Golden Age of Children's Literature*. NYC: Oxford University Press, 2010. Texte imprimé.

Hunt, Peter. *Understanding Children's Literature*. 2005. Seconde édition, New York: Routledge, 2007. Texte imprimé.

Knowles, Murray, et Kristen Malmkjaer. *Language and Control in Children's Literature*. London: Routledge, 1996. Texte imprimé.

Moretti, Franco. *The Way of The World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987. Texte imprimé.

Otten, Charlotte F., et Gary D. Schmidt. *The Voice of the Narrator in Children's Literature: Insights from Writers and Critics*. Westport: Greenwood Press Inc., 1989. Texte imprimé.

Westman, Karin E. "Children's Literature and Modernism: The Space Between." *Children's Association Quarterly* 32:4 (Winter 2007): 283-286. Accès Internet : MLA International Bibliography : [DOI: 10.1353/chq.2007.0055](https://doi.org/10.1353/chq.2007.0055)

PSYCHOLOGIE DU DÉVELOPPEMENT

Murphy, Katie Maeve, Katherine Rodrigues, Jaime Costigan, et Jeannie Annan. « Raising Children in Conflict : An Integrative Model of Parenting in War ». *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology* 23.1 (2017) : 46-57. Accès internet :

<http://dx.doi.org/10.1037/pac0000195>

Weisman, Kara, Marissa V. Johnson, et Kristin Shutts. « Young Children's Automatic Encoding of Social Categories ». *Development Science* 18.6 (2015) : 1036-1043. Accès internet : [10.1111/desc.12269](http://dx.doi.org/10.1111/desc.12269)

THÉORIE DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. 1981. London: New York: Routledge, 2001. Texte imprimé.

LES ANIMAUX DANS LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS

Denenholz Morse, Deborah, and Martin A. Danahay, eds. *Victorian Animal Dreams: Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007. Texte imprimé.

Elick, Catherine. *Talking Animals in Children's Fiction: A Critical Study*. Jefferson, North Carolina: Mc Farland and Company, Inc., 2015. Texte imprimé.

Grenby, M. O., and Andrea Immel, eds. *The Cambridge Companion to Children's Literature*. 2009. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Accès Internet:

<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521868198>

Grenby, M.O. "The Origins of Children's Literature." Grenby and Immel, pp. 3-18.

Rudd, David. "Animal and Object Stories." Grenby and Immel, pp. 242-257.

NATURALISME ET DROIT ANIMAL

Bimbenet, Etienne. *L'animal que je ne suis plus*. Paris: Gallimard, 2011. Texte imprimé.

Darwin, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. 1872. Introduction par Paul Erkman, 3^{ème} édition, Suffolk: Fontana Press, 1998. Texte imprimé.

Derrida, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Edité par Marie-Louise Mallet, Paris : Galilée, 2006. Texte imprimé.

Farber, Paul Lawrence. *Finding Order in Nature: the Naturalist Tradition from Linnaeus to E. O. Wilson*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000. Texte imprimé.

Kean, Hilda. *Animal Rights: Political and Social change in Britain since 1800*. London: Reaktion Books Ltd, 2000. Accès internet:

<http://search.ebscohost.com.www.ezp.biu-montpellier.fr/login.aspx?direct=true&db=30h&AN=48968530&lang=fr&site=ehost-live&scope=site>

Matignon, Karine Lou, éd. *Révolutions Animales: Comment les animaux sont devenus intelligents*. Arte Editions/Editions Les Liens Qui Libèrent, 2016. Texte imprimé.

Pelluchon, Corine. *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité: Les hommes, les animaux et la nature*. Paris : Les Editions du Cerf, 2011. Texte imprimé.