



**HAL**  
open science

# Les enfants voyageurs dans trois romans de Jean-Claude Mourlevat

Margot Guennou

► **To cite this version:**

Margot Guennou. Les enfants voyageurs dans trois romans de Jean-Claude Mourlevat. Littératures. 2022. dumas-03898541

**HAL Id: dumas-03898541**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03898541>**

Submitted on 14 Dec 2022

**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.

# Université d'Artois

Année universitaire 2021-2022

## MÉMOIRE

présenté en vue d'obtenir le **Master**  
**Mention : « Littératures d'enfance et de jeunesse »**

# Les enfants voyageurs dans trois romans de Jean-Claude Mourlevat

Margot GUENNOU

---



**Directrice de mémoire : Mme Évelyne THOIZET**

Jury :

**Mme Anne BESSON**, Professeure en Littérature Générale et Comparée et co-responsable du Master LEJ, UFR Lettres et Arts, Université d'Artois.

**Mme Évelyne THOIZET**, Professeure de Littérature Française et directrice adjointe de l'UFR Lettres et Arts, Université d'Artois.

Date de soutenance : 27/06/2022

## Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de recherche, Mme Évelyne Thoizet, qui m'a accompagnée avec bienveillance durant ces mois de travail. Ses conseils de lecture m'ont ouvert des voies fructueuses, toujours enrichissantes, et ses remarques judicieuses m'ont permis de progresser dans ce monde littéraire qui m'intimidait deux ans plus tôt. Je la remercie pour sa patience, pour le temps qu'elle m'a accordé et pour tout ce que j'ai appris à ses côtés. Aux termes de ce voyage en littérature de jeunesse, je ne peux qu'être infiniment reconnaissante pour la guide qu'elle a été.

Je remercie également l'ensemble des enseignantes du master Littératures d'Enfance et de Jeunesse pour les ailleurs qu'elles m'ont fait découvrir durant deux passionnantes années. Tous les cours et enseignements que j'ai reçus ont constitué un terreau fertile pour faire fructifier ce travail de recherche et ont sans arrêt stimulé ma curiosité.

J'aimerais également remercier ma mère pour ses relectures enthousiastes : je sais que cela a été une tâche chronophage et parfois laborieuse. Ses avis sincères et ses encouragements ont été d'une grande aide et je mesure la chance d'avoir été si bien entourée.

Enfin, je remercie ma sœur pour son aide à chaque difficulté technique, sans elle mes annexes seraient loin d'être aussi lisibles. Son soutien a toujours été précieux et, comme la littérature ne reflète pas toujours la réalité, notre gémellité ne me fait jamais disparaître mais, au contraire, m'enrichit.

# Sommaire

<b>Remerciements</b> .....	<b>2</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>5</b>
<b>I. L'enfant voyageur sur les routes de la littérature de jeunesse</b> .....	<b>12</b>
I.1. L'enfant comme personnage central .....	12
I.1.1. <i>La fonction d'identification</i> .....	12
I.1.2. <i>Paroles d'enfants</i> .....	15
I.1.3. <i>Paroles pour les enfants</i> .....	20
I.2. Des pauvres et des orphelins au grand cœur.....	21
I.2.1. <i>Le personnage de l'orphelin</i> .....	21
I.2.2. <i>La pauvreté</i> .....	25
I.2.3. <i>Un enfant modèle</i> .....	28
I.3. Enfance et âge adulte : des frontières floues et des personnages ambigus.....	32
I.3.1. <i>Les relations enfants-adultes en littérature de jeunesse</i> .....	32
I.3.2. <i>Caractériser l'enfance</i> .....	35
I.3.3. <i>Des enfants entre deux âges</i> .....	38
<b>II. Découvrir l'ailleurs, cheminer en soi : l'enfant face au monde</b> .....	<b>42</b>
II.1. L'étrange ailleurs .....	42
II.1.1. <i>Le Cogito du voyageur</i> .....	42
II.1.1.1. Le départ .....	42
II.1.1.2. Le corps en mouvement .....	44
II.1.2. <i>Un Ailleurs dépaysant</i> .....	46
II.1.3. <i>À la rencontre de l'Autre</i> .....	49
II.2. Un si petit voyageur à la découverte du vaste monde .....	52
II.2.1. <i>Sur les traces du Petit Poucet : un enfant miniature</i> .....	52
II.2.2. <i>Tout petit face à l'immensité du monde : jeux de contraste</i> .....	55
II.2.3. <i>Horizon de rêves et rêves de liberté</i> .....	58
II.3. Mises à l'épreuve et territoires hostiles .....	61
II.3.1. <i>Mauvaises rencontres sur la route des contes</i> .....	61
II.3.1.1. La sorcière.....	61
II.3.1.2. L'Ogre.....	63
II.3.1.3. Perdue dans un conte .....	64
II.3.2. <i>Lieux d'épreuves et d'initiation</i> .....	66
II.3.2.1. Une nature dangereuse.....	66
II.3.2.2. La forêt.....	67
II.3.2.3. La montagne .....	71
<b>III. Disparaître pour mieux renaître</b> .....	<b>74</b>
III.1. Disparaître : peur ou désir ?.....	74
III.1.1. <i>La disparition : une angoisse existentielle</i> .....	74

III.1.2. <i>Disparaître à soi : le problème de l'identité</i> .....	77
III.1.2.1. Les métamorphoses d'Hannah.....	77
III.1.2.2. Gémellité et dédoublement.....	80
III.1.3. <i>Désir de disparaître</i> .....	83
III.2. La mort symbolique, un engloutissement initiatique.....	85
III.2.1. <i>Les ténèbres de la mort</i> .....	86
III.2.2. <i>Privations initiatiques</i> .....	89
III.2.3. <i>Engloutissement et regressus ad uterum</i> .....	92
III.3. Renaissances initiatiques.....	95
III.3.1. <i>L'éveil après le cauchemar</i> .....	95
III.3.2. <i>Renaître autre ?</i> .....	98
III.3.3. <i>D'initié à initiateur</i> .....	101
<b>Conclusion</b> .....	<b>104</b>
<b>Bibliographie commentée</b> .....	<b>107</b>
Corpus principal.....	107
Ouvrages et chapitres d'ouvrage.....	107
Articles et revues.....	118
Conférences et émissions.....	122
<b>Index des noms de personnes</b> .....	<b>125</b>
<b>Annexes</b> .....	<b>127</b>
Annexe I : Macrostructure de <i>La Rivière à l'envers</i> t. 1.....	128
Annexe II : Macrostructure de <i>La Rivière à l'envers</i> t. 2.....	129
Annexe III : Macrostructure de <i>L'Enfant Océan</i> .....	130

## Introduction

« À bien des égards, toute littérature est littérature de voyage. C'est une relation fondamentale, l'écriture elle-même est un mouvement sur la page. »

Michel Butor, « Je suis moi-même plusieurs voyageurs », *Les Nouvelles littéraires*, n° 101, 2-9 août 1979, p.16.

Le thème du voyage nourrit la littérature depuis ses origines. Du mythique périple d'Ulysse<sup>1</sup> jusque sur le *Pequod* chassant le cachalot de légende<sup>2</sup>, en ballon<sup>3</sup> ou sur le dos d'une oie sauvage<sup>4</sup>, le désir d'ailleurs semble opérant chez les auteurs de toutes les époques. Le voyage peut revêtir des formes aussi diverses que le roman d'aventure, d'apprentissage, le récit de voyage référentiel, fictionnel ou en pays imaginaire<sup>5</sup> : définir la littérature de voyage n'est alors pas toujours aisé. Selon Frédéric Tinguely : « la littérature de voyage n'est pas un genre comme les autres, mais plutôt un genre susceptible d'en accueillir ou d'en contenir d'autres »<sup>6</sup>. C'est le fait de rapporter « en priorité l'expérience d'un déplacement dans l'espace » qui permet de caractériser la littérature de voyage<sup>7</sup>. Tinguely montre également que le « caractère polymorphe » de cette littérature rapproche le genre viatique et le genre romanesque<sup>8</sup>.

En effet, ce dernier se définit, selon Jacqueline Villani, par son hybridité : « Sa spécificité générique est peut-être de se nourrir des autres genres : tout ce qui passe à sa portée, il l'imité, l'absorbe, le digère. »<sup>9</sup>. Plus qu'un rapprochement, le voyage revêt un caractère fondateur du genre romanesque si l'on en croit Mikhaïl Bakhtine qui considère les romans « de la route » comme l'une des deux pistes de l'origine du roman<sup>10</sup>. Il faut reconnaître que le roman est bien souvent privilégié pour conter des aventures et explorations. Sa longueur relative offre effectivement tout l'espace nécessaire au plus long des voyages qui, loin d'avoir toujours été aussi bref que les quelques heures

<sup>1</sup> Homère, *L'Odyssée* [VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C], trad. Louis Bardollet, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995.

<sup>2</sup> Herman Melville, *Moby Dick ou la baleine* [1851] Richard Bentley, trad. Marguerite Gay, Paris, Gedalge, 1928.

<sup>3</sup> Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, Paris, Hetzel, 1863.

<sup>4</sup> Selma Lagerlöf, *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* [1906-1907], trad. Thekla Hammar, Paris, Perrin, 1912.

<sup>5</sup> Patrice Favaro distingue ces formes dans *La Littérature de voyage pour la jeunesse. Les enfants de Xénomane.*, Paris, Thierry Magnier, « Essais », 2009. Il s'agit de faire la différence entre un texte rapportant fidèlement un voyage réel, le récit d'un voyage fictif mais s'appuyant sur des références existantes ou bien un voyage inventé dans un monde lui aussi inventé. (p. 113).

<sup>6</sup> Frédéric Tinguely, « Forme et signification dans la littérature de voyage », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, t. 146, 2006, Géographie et littérature, p. 53-64.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Jacqueline Villani, *Le Roman*, Paris, Belin, 2004, p. 9

<sup>10</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Oliver, Paris, Gallimard, « TEL », 1978.

d'avion aujourd'hui nécessaires pour traverser un océan, peut s'avérer interminable puisque soumis à l'*adventura*<sup>11</sup>. Cette longueur offre au personnage de roman, selon Jouve, une certaine « épaisseur » :

Le personnage de roman se caractérise en effet par son appartenance à un écrit en prose (se distinguant par là du personnage de théâtre qui ne s'accomplit, lui, que dans la représentation scénique), assez long (ce qui donne une « épaisseur » que ne peuvent avoir les acteurs de textes plus courts comme le poème ou la fable), et axé sur une représentation de la « psychologie » (à l'inverse, donc, de récits plus « événementiels » comme le conte ou la nouvelle)<sup>12</sup>.

Le personnage de voyageur dans le roman peut alors porter en lui tous les paysages, les épreuves et les apprentissages qu'un voyage souvent douloureux induit. Tributaire des caprices de la nature et des rencontres sur la route, il est le personnage parfait pour livrer au lecteur une fiction trépidante d'aventures, de découvertes, d'émerveillements et de frissons. Puisque, selon Tadié, « c'est le héros qui donne sa marque au roman »<sup>13</sup>, ce personnage de voyageur se décline généralement en fonction du sous-genre auquel il appartient : aventurier intrépide bravant les dangers du roman d'aventure, misérable *picaro* du sous genre espagnol ou encore scientifique en quête de découverte dans les anticipations de Jules Verne. Ce personnage revêt naturellement de nouvelles caractéristiques en littérature de jeunesse où le voyageur rajeunit souvent pour se mettre à la hauteur de son lectorat.

Le voyage tient une place privilégiée dans cette littérature destinée au jeune lecteur. Il est notamment le thème central du premier récit explicitement dédié à la jeunesse<sup>14</sup>, *Les Aventures de Télémaque*<sup>15</sup>, dans lequel est relaté le voyage du fils d'Ulysse cherchant son père, accompagné de son guide Mentor. Depuis, le voyage est omniprésent en littérature de jeunesse, quels que soient ses formes et sous-genres : album, poésie, bande-dessinée, roman de *fantasy* ou de science-fiction par exemple. Cela est certes dû en grande partie à son pouvoir de faire rêver le lecteur mais les auteurs lui confèrent aussi une fonction éducative. Il est bien connu que l'une des visées fondatrices de la littérature de jeunesse est d'instruire, de façon académique ou morale, son petit lecteur<sup>16</sup>. Le voyage devient alors prétexte aux apprentissages comme le montrent les nombreux « tours »<sup>17</sup>, dont le plus fameux en France a longtemps été utilisé comme manuel scolaire<sup>18</sup>, et qui témoignent d'une

---

<sup>11</sup> Ce qui doit arriver.

<sup>12</sup> Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* [1992], Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 22.

<sup>13</sup> Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Gallimard, p.14.

<sup>14</sup> Nathalie Prince, *La Littérature de jeunesse* [2010], Paris, Armand Colin, « U », 2015, p.31.

<sup>15</sup> Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* [1699], Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1995.

<sup>16</sup> Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, « Passeurs d'histoires », 2009, p.102.

<sup>17</sup> Dont un aperçu est donné par Francis Marcoin, et al. « Voyages d'enfants : Tours », n°3, *Cahiers Robinson*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 1998.

<sup>18</sup> Giordano Bruno, *Le Tour de la France par deux enfants : devoir et patrie, livre de lecture courante*, Paris, Belin, 1877.

tradition de compagnonnage encore à l'œuvre aujourd'hui<sup>19</sup>. Ces textes délivrent des savoirs géographiques et historiques, des leçons de bienséance et les jeunes voyageurs sont souvent invités à apprendre un métier mettant en avant le savoir-faire local. Dès lors, le personnage principal de la littérature de voyage pour la jeunesse est un enfant apprenti. On retrouve bien sûr un certain nombre de petits marins ou aventuriers, à l'image de Jim Hawkins, héros de *L'Île au trésor*<sup>20</sup>, mais le voyage est toujours porteur d'un apprentissage et le voyageur doit en revenir changé.

Qu'en est-il de la littérature de voyage pour la jeunesse aujourd'hui ? Est-elle toujours porteuse de cette visée d'apprentissage ? Dans le roman contemporain pour la jeunesse, le voyage, toujours aussi présent, semble d'abord être favorisé par les littératures de l'imaginaire. En *fantasy* les « élus » prennent part à une quête impliquant un long voyage sur le modèle popularisé par J.R.R. Tolkien<sup>21</sup> ; ce voyage peut aussi traverser des mondes imaginaires ou des îles suspendues comme c'est le cas dans les cycles de Philip Pullman<sup>22</sup> et Christelle Dabos<sup>23</sup>, ou se dérouler dans les branches d'un chêne comme dans *Tobie Lolness*<sup>24</sup>. Ce thème peut aussi porter la voix d'une dénonciation politique ou sociale sur des sujets comme l'immigration : *Le Voyage Clandestin*<sup>25</sup>, *Frères d'exil*<sup>26</sup>, *La Traversée*<sup>27</sup> ou encore *Les Voyages extraordinaires d'Omar*<sup>28</sup> dans lequel Morpurgo revisite *Les Voyages de Gulliver*<sup>29</sup>. Le voyage est plus que jamais d'actualité, permettant de questionner le monde.

Dans ce large paysage du roman de voyage pour la jeunesse, un auteur se démarque. Salué en 2021 par le très prestigieux prix Astrid Lindgren, considéré comme un équivalent du prix Nobel pour la littérature de jeunesse, Jean-Claude Mourlevat est une figure incontournable du livre français pour jeunes lecteurs. La présence de plusieurs de ses romans dans les listes officielles de l'Éducation Nationale en atteste. Jean-Claude Mourlevat fait voyager ses personnages dans presque tous ses romans. Qu'ils soient dédiés à des plus jeunes (*La Ballade de Cornebique*, *L'Enfant Océan*, *La Rivière à l'envers*) ou à un public adolescent (*Le Combat d'hiver*, *Le Chagrin du roi mort*, *Terrienne*), ses héros sont toujours en mouvement. La récurrence de ce thème dans l'œuvre de Mourlevat est d'autant plus intéressante quand l'on sait qu'il se réinvente toujours, expérimentant

---

<sup>19</sup> Hervé Breton, *L'Expérience du voyage : immersion dans l'ailleurs et formation de soi*, Université de Tours, 2014.

<sup>20</sup> Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor* [1881], Paris, Larousse, 2011.

<sup>21</sup> John Ronald Reuel Tolkien, *Bilbo le Hobbit* [1937], trad. Francis Ledoux, Paris, Stock, 1969.

<sup>22</sup> Philip Pullman, *À la croisée des mondes* [1995-2000], trad. Jean Esch, Paris, Gallimard, 1998 – 2001.

<sup>23</sup> Christelle Dabos, *La Passe-Miroir*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2013 – 2019.

<sup>24</sup> Timothée De Fombelle, *Tobie Lolness – La vie suspendue*, Paris, Folio Junior, 2006.

<sup>25</sup> Loïc Barrière, *Le Voyage Clandestin*, Paris, Seuil Jeunesse, 1999.

<sup>26</sup> Kochka, *Frères d'exil*, Paris, Flammarion Jeunesse, 2016.

<sup>27</sup> Jean-Christophe Tixier, *La Traversée*, Paris, Rageot, 2018.

<sup>28</sup> Michael Morpurgo, *Les Voyages extraordinaires d'Omar* [2019], trad. Julie Lopez, Paris, Gallimard Jeunesse, 2020.

<sup>29</sup> Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver* [1726] Benjamin Motte, trad. Guillaume Villeneuve, Paris, Flammarion, 2014.



avec les genres d'une part (la dystopie<sup>30</sup>, la science-fiction<sup>31</sup>, le roman policier<sup>32</sup> par exemple) et jouant avec une forte intertextualité d'autre part. On sait ainsi son attachement à l'univers des contes avec les références explicites au *Petit Poucet* dans *L'Enfant Océan* ou encore à *La Barbe-Bleue* dans *Terrienne*, mais des liens avec la mythologie grecque et même des autocitations sont également présents dans presque tous ses romans. L'auteur semble entretenir une complicité avec son lectorat, qu'il fidélise depuis plus de vingt ans, et les renvois à ses propres romans sont toujours savoureux pour celui qui le lit depuis ses débuts. Mourlevat fait ainsi allusion à son petit voleur de *A comme Voleur*<sup>33</sup> dans *L'Enfant Océan* (p. 45) et toute la fratrie de ce dernier croise la route de Tomek dans *La Rivière à l'envers* (p. 75). Cette riche intertextualité a naturellement intéressé les chercheurs, notamment dans *L'Enfant Océan*<sup>34</sup>, d'autres travaux portent également sur le traitement de la dystopie<sup>35</sup> ou bien sur l'ensemble de son œuvre<sup>36</sup>. Il semble toutefois que le thème du voyage et plus spécifiquement le personnage de l'enfant voyageur n'aient pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Ce personnage est pourtant récurrent dans les romans de Mourlevat puisque ses jeunes héros sont presque toujours sur la route, qu'ils soient en fuite<sup>37</sup> ou qu'ils poursuivent une quête<sup>38</sup>. Nous travaillerons alors sur un corpus de trois romans sélectionnés selon le critère de l'âge du ou des protagonistes voyageurs qui correspond aussi à celui du lectorat visé. Nous nous concentrerons sur un lectorat pré-adolescent (à partir de dix ans selon Pocket Jeunesse, l'éditeur de Jean-Claude Mourlevat pour ces trois romans), l'âge des premiers changements et questionnements existentiels dont les enjeux pourront être abordés dans les romans.

*L'Enfant Océan* (1999) est un roman polyphonique, réécriture du conte *Le Petit Poucet* dans notre monde contemporain. Une fratrie de sept enfants, dont trois paires de jumeaux, décide de

<sup>30</sup> Jean-Claude Mourlevat, *Le Combat d'hiver*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2006.

<sup>31</sup> Jean-Claude Mourlevat, *Terrienne*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2011.

<sup>32</sup> Jean-Claude Mourlevat, *Jefferson*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2018.

<sup>33</sup> Jean-Claude Mourlevat, *A comme Voleur*, Paris, Pocket Jeunesse, 1998.

<sup>34</sup> Marie-Agnès Thirard, « Du petit poucet devenu l'enfant-océan à Mekideche et Baïdro effets d'intertextualité et de transculturalité », *Multilinguales*, 2013, n°2, p. 123-137.

<sup>34</sup> Joël Manchon, « Traces chrétiennes dans *L'Enfant Océan* de Jean-Claude Mourlevat », *Traces de spiritualité chrétienne en littérature de jeunesse*, Recherche en littérature et spiritualité Vol. 16, Berne, Peter Lang, 2009.

<sup>35</sup> Éléonore Hamaide-Jager, « Les dystopies, une inscription contemporaine du « plus jamais ça » ? », Béhotéguy, Gilles, et al. *Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au XXIe siècle*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 193-204.

<sup>35</sup> Aleksandra Komandera, « *Le Combat d'hiver* de Jean-Claude Mourlevat: les stéréotypes dans le processus de lecture du récit dystopique pour adolescents », *Romanica Silesiana*, n°2, Katowice, Université de Silésie, 2019.

<sup>36</sup> Éléonore Hamaide-Jager, « L'écriture de Mourlevat : des lieux et des visages », *Parole*, 2014, vol. 2, p. 13-15.

<sup>36</sup> Christiane Connan-Pintado, « À la croisée des mondes littéraires. Les romans de Jean-Claude Mourlevat », *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Études sur le Livre de Jeunesse », 2015, p. 91-105.

<sup>36</sup> Christelle Colin, *Jean-Claude Mourlevat ou l'imaginaire constructif*, Mémoire de maîtrise SID, Université Lille 3, 2002.

<sup>37</sup> *Le Combat d'hiver*, *L'Enfant Océan*, *Le Chagrin du roi mort*.

<sup>38</sup> *La Rivière à l'envers*, *Terrienne*.

fuguer après avoir entendu une conversation perturbante entre les parents. Guidés par Yann, le plus jeune, les frères se dirigent vers l'ouest avec pour seul objectif de voir l'Océan. Ce périple est raconté par le biais de témoignages à la fois des enfants et des personnes qu'ils ont croisées durant leur voyage. Nous nous référerons à cet ouvrage par l'abréviation « EO ».

*La Rivière à l'envers. Tome 1 : Tomek* (2000) est le premier tome de la duologie *La Rivière à l'envers*. Le quotidien d'un orphelin de treize ans est bouleversé lorsqu'Hannah rentre dans son épicerie et lui demande l'eau de la rivière Qjar, celle qui rend immortel. Il entreprendra alors un périlleux voyage pour retrouver la jeune fille et ramener un peu de cette eau magique pour son vieil ami Icham. Nous nous référerons à cet ouvrage par l'abréviation « RE I ».

*La Rivière à l'envers. Tome 2 : Hannah* (2002) reprend l'histoire du premier tome du point de vue d'Hannah qui raconte à Tomek son voyage. On y découvre les aventures qu'elle a vécues avant de le rencontrer ainsi que les épreuves qu'elle a traversées alors qu'il était à sa recherche. Nous nous référerons à cet ouvrage par l'abréviation « RE II ».

La construction de ce personnage d'enfant voyageur, en résonance ou non avec l'archétype de l'enfant sur les routes<sup>39</sup>, son parcours et son éventuel apprentissage nous semblent dignes d'intérêt : l'évolution de ces personnages paraît témoigner d'une réflexion sur les âges de la vie et sur la place de l'Homme dans le monde qui préoccupe Jean-Claude Mourlevat. Selon Laurent Bazin, le voyage provoque nécessairement un changement chez le voyageur qui peut être de deux natures :

le voyage comme formation du sujet avec le postulat que tout déplacement dans l'espace induit une progression dans le temps synonyme d'expérience et de maturation, ou le voyage comme déformation du réel avec l'hypothèse que tout trajet raconté altère l'entreprise mimétique et enclenche une traversée de l'imaginaire dont la portée sera symbolique plus que pédagogique.<sup>40</sup>

Si, dans le premier cas, le voyage correspond à cette visée d'apprentissage attribuée traditionnellement à la littérature de jeunesse, la deuxième variante introduit une dimension symbolique caractéristique d'un voyage initiatique. Le terme « initiatique » est souvent utilisé de manière imprécise pour évoquer une maturation du sujet ; en littérature de jeunesse il renvoie généralement au moment clé du passage à l'âge adulte. Il convient alors de définir l'initiation. Selon l'historien des religions Mircea Eliade, il en existe trois grands types : les rites d'entrée dans une société secrète, bien souvent non-mixte et masculine, les rites à vocation spirituelle, pour former par exemple des chamans ou des *medecine-man*, et les rites de puberté, aussi appelés « initiations

---

<sup>39</sup> Mis en lumière dans le recueil de romans assemblé par Francis Lacassin, *Des enfants sur les routes*, Paris, Robert Laffont, 1994.

<sup>40</sup> Laurent Bazin, « Petite circumnavigation en terres d'enfance et de jeunesse : la fiction viatique au service de la construction de soi », Intervention dans le colloque : *Voyages réels et imaginaires : jeux de reflets*, Université de Paris-Saclay, 2019.

tribales » ou « de classe d'âge » qui correspondent au passage de l'enfance à l'âge adulte<sup>41</sup>. C'est ce dernier type qui nous intéresse : il se caractérise d'une part par « des épreuves difficiles à franchir, pénibles à subir, et qui marquent l'esprit comme la chair »<sup>42</sup> qui peuvent être « psychiques, comme l'éloignement forcé du cercle familial, la traversée d'un territoire inconnu et dangereux, le séjour en de contrées effrayantes, autant de douloureux voyages »<sup>43</sup>, et d'autre part par « le passage par le truchement d'une mort et d'une résurrection symboliques, de la nescience et de l'immatunité à l'âge spirituel de l'adulte »<sup>44</sup>. Cette définition est partagée par Simone Vierende qui estime que « les épreuves subies durant ce voyage, tortures souvent cruelles, sont toutes destinées à détruire l'être profane qu'il était afin que de cet être ancien naisse une nouvelle plante. »<sup>45</sup>. Parmi tous les rites initiatiques, une épreuve se démarque : celle du *regressus ad uterum*. Cette idée de retour aux origines est contenue jusque dans le titre *La Rivière à l'envers*, qui suggère l'importance du thème de l'inversion et des allers-retours dans le parcours des personnages. La structure même, en dyptique, de *La Rivière à l'envers*, montre le paradoxe d'un récit qui avance tout au long du premier tome pour revenir en arrière dans le deuxième. L'évolution des personnages ne se fait alors peut-être pas de manière linéaire mais par des tours, détours et retours. Dans tous les cas, à la fin du voyage initiatique, le jeune novice doit être métamorphosé, transformé. Il devient ainsi néophyte, c'est-à-dire nouvellement initié. Selon Simone Vierende : « À la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un autre »<sup>46</sup>.

Cette transformation est-elle cependant aussi radicale pour les jeunes personnages de notre corpus ? Nous chercherons à déterminer la nature du changement chez les personnages d'enfants voyageurs dans les romans de Jean-Claude Mourlevat : prennent-ils part à une initiation telle que définie ou à un simple apprentissage ? En d'autres termes, **en quoi le voyage, ses paysages et ses périls, construisent-ils ou renouvellent-ils le personnage d'enfant voyageur dans les romans de Jean-Claude Mourlevat ?**

Afin de répondre à cette problématique, nous nous intéresserons d'abord aux stéréotypes du personnage d'enfant voyageur en littérature de jeunesse. Il semble en effet que Jean-Claude Mourlevat inscrive ses personnages, au moins en partie, dans une véritable tradition de la littérature de jeunesse où les pauvres et les orphelins occupent une grande place et endossent souvent, grâce à leurs vertus, des rôles de modèles. La construction du jeune voyageur se fait naturellement sur les

---

<sup>41</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1959, p. 24-25.

<sup>42</sup> Patrice Favaro, *op. cit.*, p. 59.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>44</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1963, p. 246.

<sup>45</sup> Simone Vierende, « Le voyage initiatique », *Romantisme n°4 : Voyager doit être un travail sérieux*, 1972, p. 37.

<sup>46</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 12.

routes, où il est confronté à l'inconnu. Nous suivrons donc son périple dans un deuxième temps, en portant notre attention sur les rencontres, épreuves et paysages et sur les effets qu'ils produisent sur l'enfant voyageur. Certains éléments de ce parcours semblent être marqués par un caractère initiatique. Une expérience, présente dans tous les romans de notre corpus, est particulièrement emblématique des rites initiatiques : les enfants voyageurs vont tous vivre une mort et une renaissance symbolique. Ce rite de passage et ses nuances feront l'objet d'une dernière partie à l'issue de laquelle nous pourrions, nous l'espérons, déterminer la nature du changement des jeunes voyageurs de notre corpus.

# I. L'enfant voyageur sur les routes de la littérature de jeunesse

## I.1. L'enfant comme personnage central

### I.1.1. La fonction d'identification

Personnage privilégié de la littérature de jeunesse, l'enfant occupe le rôle principal dans un nombre incalculable d'œuvres dédiées au jeune lectorat. Rapprocher l'âge du personnage principal de celui du lectorat visé est devenu un lieu commun pour les auteurs de jeunesse. Pour Nathalie Prince, ce n'est pas un simple hasard mais bien « un élément déterminant de l'histoire de la littérature de jeunesse »<sup>47</sup>. Selon elle, il s'agit même d'un fondement de la littérature véritablement dédiée à un jeune public : « son apparition systématique [...] au milieu du XIX<sup>e</sup> a permis d'identifier une littérature *pour* les enfants »<sup>48</sup>. Ce personnage répond principalement à un besoin d'identification qui se doit d'être « immédiate : le texte adressé à un enfant met en scène un enfant, et le texte adressé à un adolescent met en scène un adolescent »<sup>49</sup>. Ainsi, les tout-petits sont majoritaires dans les albums et les adolescents priment dans la littérature *fantasy* et *young adult*. Pour autant, selon Jacqueline Villani le terme d'identification ne doit pas

être investi d'une trop forte charge : il signifie seulement l'adhésion à un pacte de lecture où l'on feindra de « croire » à l'existence d'un personnage et de s'intéresser suffisamment à ses « aventures » pour lire le livre. Plaisir d'ouvrir une fenêtre dans l'horizon quotidien et de se glisser en imagination dans une autre enveloppe<sup>50</sup>.

Cette fonction d'identification, qui peut revêtir cinq modalités différentes selon Jauss<sup>51</sup>, permet au lecteur de se plonger plus facilement dans la lecture. Il s'agit avant tout de retenir l'attention du jeune lecteur, ce qui est déterminant pour garantir un succès éditorial : il est rare aujourd'hui de destiner un ouvrage à la jeunesse dont le personnage principal est d'âge adulte. Il y a bien sûr des exceptions, pour échapper à cette règle Jean-Claude Mourlevat fait par exemple appel à des personnages animaliers, autres personnages récurrents de la littérature de jeunesse<sup>52</sup>, comme Jefferson<sup>53</sup> et Cornebique<sup>54</sup>. Nathalie Prince montre qu'en littérature de jeunesse l'identification a une plus grande importance qu'en littérature générale et dépasse donc la définition proposée par Villani. Il ne s'agit pas simplement d'intéresser un jeune lecteur distrait mais bien de l'émouvoir et

---

<sup>47</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 95.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>50</sup> Jacqueline Villani, *op. cit.*, p. 76.

<sup>51</sup> Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 167. Ces modalités sont les suivantes : associative, admirative, par sympathie, cathartique et ironique.

<sup>52</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 94.

<sup>53</sup> Jean-Claude Mourlevat, *Jefferson*, 2018.

<sup>54</sup> Jean-Claude Mourlevat, *La Ballade de Cornebique*, 2003.

de garantir alors un goût durable pour la lecture : « Ainsi le rôle du personnage consiste à créer une identification immédiate et sans faille avec l'enfant afin de créer une intimité qui à son tour crée l'émotion. »<sup>55</sup>. Cette émotion permet au jeune lecteur de vivre par procuration des situations plus ou moins difficiles et peut alors conférer à l'identification une fonction cathartique<sup>56</sup>. La critique insiste sur cette fonction d'identification du personnage en utilisant le terme de « personnages-miroirs », en référence aux romans miroirs<sup>57</sup>, qui « constituent l'un des fondements majeurs de l'archipoétique du texte de jeunesse »<sup>58</sup>.

Pour Vincent Jouve, l'identification à un personnage est possible car le lecteur participe à sa construction. Le texte est effectivement constitué de « dits » mais aussi de « non-dits » qui ont toute leur importance. Ces « blancs », pour reprendre le terme de Jouve, vont être comblés par le lecteur :

C'est à lui [le lecteur] de pallier l'incomplétude du texte en construisant l'unité de chaque personnage. L'opération obéit à la règle suivante : en l'absence de prescription contraire, le lecteur attribue à l'être romanesque les propriétés qu'il aurait dans le monde de son expérience.<sup>59</sup>

En tenant compte des éléments qui le rapproche du personnage (âge, genre, situation économique ou familiale, trait de caractère etc.) et en remplissant les « blancs » par ses propres représentations, le lecteur peut alors s'identifier complètement à lui. L'écrivain a toutefois recours à des procédés pour faciliter cette identification, selon Jouve cela passe par un « système de sympathie » qui permet d'établir un « rapport émotionnel » entre le lecteur et le personnage<sup>60</sup>. Ce système comporte trois codes : affectif, culturel et narratif. Ce dernier serait « le seul à provoquer une *identification* du lecteur au personnage. »<sup>61</sup>. Il le définit ainsi : « Le code narratif est fonction de la place du lecteur dans l'intrigue. Sa force repose sur son caractère mécanique : je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi. »<sup>62</sup>. Il est alors tout naturel que l'enfant-lecteur s'identifie spontanément à l'enfant-personnage. Il faut cependant distinguer l'identification au narrateur et l'identification au personnage, préconise Jouve :

Il convient cependant de distinguer l'*identification spontanée au narrateur* (dont la perspective est un point de passage obligé) et, le cas échéant, une *identification au personnage* qui a, sur le récit, le même savoir que le lecteur<sup>63</sup>.

---

<sup>55</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 95.

<sup>56</sup> Hans-Robert Jauss, *op. cit.*, p. 166-167.

<sup>57</sup> « courant réaliste [...] qui représente au plus près la réalité. Les œuvres miroirs attirent les adolescents dans des jeux de reflets, de signes de reconnaissance, de quête éperdue d'identification qui enferme le jeune lecteur dans une forme de nombrilisme [...] » Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 96.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>59</sup> Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>60</sup> Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>61</sup> Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>63</sup> Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, *op. cit.*, p. 102

Notre corpus présente trois cas de figure très différents. L'identification est certainement la plus évidente et immédiate dans le deuxième tome de *La Rivière à l'envers*, puisque le personnage principal, Hannah, se confond avec la narratrice. Les deux types d'identification dégagés par Jouve sont donc à l'œuvre simultanément. Dans le cas du premier tome, le point de vue du narrateur tend à épouser celui de Tomek : il ne dévoile que ce que le personnage sait. Par exemple, lorsque Tomek tombe dans un profond sommeil au chapitre VII, il y a une ellipse, le lecteur apprend alors ce qui s'est produit durant cette période en même temps que le personnage. L'identification correspondrait donc uniquement au deuxième type d'identification présenté par Jouve et serait plutôt d'ordre « informationnelle » c'est-à-dire que « le lecteur s'identifie à qui a même savoir que lui sur le monde du récit. Je suis celui qui en sait autant que moi, qui découvre l'histoire par les mêmes voies que moi. »<sup>64</sup>. Enfin, l'identification dans *L'Enfant Océan* est plus complexe puisqu'il s'agit d'un roman polyphonique. Pour ce type d'ouvrage, Jouve indique qu'il « y a toujours une voix qui, dans la lecture, transcende les autres [...] même dans les romans à focalisations multiples [...] le lecteur perçoit une figure de narrateur à laquelle il est conduit à s'identifier. »<sup>65</sup>. Dans *L'Enfant Océan*, un narrateur ne prime pas sur un autre mais nous pouvons noter que les interventions de l'ensemble des frères sont les plus nombreuses. Elles se démarquent également par une ambiguïté sur le temps du récit : alors que l'ensemble du roman est constitué par des témoignages, avec des récits nécessairement postérieurs aux événements, certains passages racontés par les frères sont au présent. Le lecteur a alors l'impression de vivre l'histoire en même temps que les personnages, en particulier leur séquestration :

Le plus dur à penser, c'est qu'il y a l'Océan juste devant, là, à deux cents mètres, et qu'on peut pas regarder ! On est comme des sardines dans leur boîte. Impossible d'ouvrir les volets à cause qu'il y a plus l'électricité, et impossible d'ouvrir la porte du garage. (EO, p. 136)

La fratrie dépeinte par Mourlevat est représentative de tous les rôles et caractéristiques associés aux classes d'âge qui la composent : les « grands » ont plus de responsabilités et sont des points d'ancrage dans les moments difficiles, les « moyens » se font remarquer par leur fort caractère et leur esprit protecteur, les « petits » suivent le groupe plus docilement et font preuve de sensibilité. Mourlevat développe également plus ou moins certains traits de caractère chez les frères (l'esprit bagarreur de Pierre et Paul, la persévérance de Victor, la maturité de Fabien, etc.). Tout cela permet à chaque lecteur de se retrouver, par la suite, dans l'un ou plusieurs des membres de la fratrie, en fonction de son âge et de sa propre situation. En faisant de ses personnages des enfants auxquels ses lecteurs peuvent s'identifier, Mourlevat perpétue une tradition de la littérature de jeunesse. L'écrivain complexifie même cette tradition grâce à l'originalité de *L'Enfant Océan*, qui propose,

---

<sup>64</sup> Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 129.

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 126.

dans un même roman, des voix d'enfants d'âges différents, et permet ainsi une identification à des lecteurs tout aussi différents et variés que ses personnages.

### **I.1.2. Paroles d'enfants**

Au-delà de sa fonction d'identification, il nous faut nous intéresser aux valeurs de cet enfant-personnage : il peut être sous-signifiant, « blanc en quelque sorte, à peine décrit ou détaillé, cire molle prête à recevoir les valeurs et pensées que le lecteur veut bien lui prêter »<sup>66</sup> ou sursignifiant, relevant « d'un authentique héroïsme »<sup>67</sup>. Les personnages de Jean-Claude Mourlevat détiennent ce dernier rôle et correspondent parfaitement à la définition que Nathalie Prince en donne

il est alors proprement personnage principal et central de l'histoire. Principal en ce que dès le nom et dès le titre, il prend l'histoire à son compte ; central, en ce que la diégèse peut être conçue comme un développement de son caractère, de son essence psychologique, de son entéléchie ou de sa forme, pour reprendre d'antiques expressions aristotéliennes. On parlera alors de sursignifiante du personnage, en ce sens qu'il dépasse son propre texte, qui le précède en quelque sorte.<sup>68</sup>

Les titres des romans de notre corpus renvoient tous au personnage principal. Les termes d'« enfant Océan » désignent Yann, qui guide ses frères et entraîne en même temps le lecteur sur ses pas, les deux tomes de *La Rivière à l'envers* sont sous-titrés du prénom de leur personnage principal, à savoir *Tomek* pour le premier tome et *Hannah* pour le deuxième. L'importance de ces enfants-personnages est donc actée avant même le début de la lecture, ils ont tout autant à raconter que les adultes et Mourlevat va leur donner la parole.

Il peut sembler paradoxal de prétendre donner la parole aux enfants alors qu'elle provient nécessairement de l'écrivain, adulte donc. Isabelle Nières-Chevrel montre que les narrateurs enfants utilisant la première personne sont nombreux en littérature de jeunesse contemporaine, notamment dans les formes du journal intime et de la correspondance. Il y aurait une nouvelle volonté de l'écrivain, celle de donner l'illusion non plus « d'une littérature écrite *pour* les enfants, mais [...] écrite *par* les enfants »<sup>69</sup> alors que « ce scripteur enfant n'est jamais qu'une création de l'adulte écrivain »<sup>70</sup>. Si l'on souscrit à la thèse de Bakhtine<sup>71</sup> selon laquelle « l'écrivain construit l'être romanesque en deux temps : il commence par s'identifier à son personnage (se mettant à sa place, imaginant ce qu'il peut sentir, penser) pour réintégrer ensuite sa position propre (d'où il voit le

---

<sup>66</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 109.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Isabelle Nière-Chevrel, *op.cit.*, p. 119.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Présentée dans l'ouvrage de Jouve, *op. cit.*, p. 35.



personnage comme un *autre* distinct de lui-même) »<sup>72</sup>, Mourlevat serait donc passé lors de son processus d'écriture par un véritable retour en enfance. C'est un exercice auquel il s'est déjà ouvertement prêté avec son roman autobiographique *Je voudrais rentrer à la maison* dans lequel il retrace un moment de son enfance en internat. L'influence de cette période de sa vie est d'ailleurs explicite lorsqu'il dit : « Bien sûr que mon enfance est déterminante. Je crois même qu'on ne va chercher que là ou presque. »<sup>73</sup>.

Il est alors naturel pour l'écrivain de donner une voix aux enfants de ses romans, ce qu'il fait en multipliant les points de vue. Dans *L'Enfant Océan*, les enfants racontent non seulement une partie du récit, donnant chacun leur vision individuelle des événements, mais leur parole est majoritaire car relayée à vingt-cinq reprises contre dix-sept pour l'ensemble des adultes<sup>74</sup>. *La Rivière à l'envers* offre également deux points de vue différents : dans le premier tome le voyage de Tomek nous est raconté, celui-ci croise la route d'Hannah qui lui narre son histoire dans le deuxième tome, où Tomek est en effet désigné comme narrataire dès le prologue. Là, Hannah raconte son voyage après coup : le « Je » est alors tantôt celui du personnage, qui vit l'histoire dans le passé et celui du narrateur, qui connaît l'issue de l'histoire. La focalisation interne induite par la narration à la première personne permet au lecteur d'accéder à son vécu subjectif et la narration *ultérieure*<sup>75</sup> offre un certain recul au narrateur-personnage qui évoque, souvent avec mélancolie, ses pensées et émotions. Si l'on confronte ce texte à celui du premier tome, dans lequel le narrateur est hétérodiégétique et nous offre une vision plus globale, nous pouvons noter les différences de points de vue notamment lorsque les chemins de Tomek et Hannah se croisent et que les récits s'entrecoupent<sup>76</sup>. C'est le cas par exemple lors de la scène de la rencontre amoureuse qui a lieu dans l'épicerie de Tomek dont voici un extrait représentatif :

« C'était la fin de l'été, un soir qu'il avait laissé la porte de sa boutique ouverte pour profiter de la fraîcheur de la nuit. Il était occupé à faire ses comptes sur son grand cahier spécial, à la lumière d'une lampe à huile, et il suçotait, rêveur, son crayon à papier, quand une voix claire le fit presque sursauter :

— Est-ce que vous vendez des sucres d'orge ?

Il leva la tête et vit la plus jolie personne qu'on puisse imaginer. C'était une jeune fille de douze ans environ, brune comme on peut l'être, en sandales et dans une robe en piteux état. À sa ceinture pendait une gourde de cuir. Elle était entrée sans bruit par la porte ouverte, si bien qu'on aurait dit une apparition, et maintenant elle fixait Tomek de ses yeux noirs et tristes :

— Est-ce que vous vendez des sucres d'orge ?

Alors Tomek fit deux choses en même temps. La première ce fut de répondre :

— Oui, je vends des sucres d'orge.

---

<sup>72</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, 35

<sup>73</sup> Jean-Claude Mourlevat, « Je veux juste être mentalement dans mon histoire, être emporté et y croire », entretien avec Nathalie Wyss, *Ricochet*, Avril 2018.

<sup>74</sup> Annexe 1.

<sup>75</sup> C'est le nom donné par Jouve dans *La Poétique du roman* (*op. cit.*, p.43).

<sup>76</sup> Annexes 2 et 3.

Et la seconde chose que fit Tomek, lui qui de toute sa vie ne s'était pas retourné trois fois sur une fille, ce fut de tomber amoureux de ce petit brin de femme, d'en tomber amoureux instantanément, complètement et définitivement.

[...]

— Qu'avez-vous dans tous ces petits tiroirs ?

— J'ai...tout, répondit Tomek. Enfin tout le nécessaire...

— Des élastiques à chapeau ?

— Oui, bien sûr.

Tomek escalada son échelle et ouvrit un tiroir tout en haut :

— Voilà.

— Et des cartes à jouer ?

Il redescendit et ouvrit un autre tiroir :

— Voilà.

Elle hésita, puis un sourire timide se forma sur ses lèvres. Cela l'amusait visiblement :

[...]

— Alors, dit la petite voix fragile et hésitante, mais soudain pleine d'un fol espoir, sembla-t-il à Tomek, alors vous aurez peut-être...de l'eau de la rivière Qjar ?

Tomek ignorait ce qu'était cette eau. Il ignorait aussi où pouvait se trouver cette rivière Qjar. La jeune fille le vit bien, une ombre passa dans ses yeux et elle répondit sans qu'il eût à le demander :

— C'est l'eau qui empêche de mourir, vous ne le saviez pas ?

Tomek secoua doucement la tête, non, il ne le savait pas.

— J'en ai besoin... fit la petite.

Puis elle tapota la gourde qui pendait à sa ceinture et ajouta :

— Je la trouverai et je la mettrai là...

Tomek aurait bien voulu qu'elle lui en dise plus, mais déjà elle s'avavançait vers lui en dépliant un mouchoir dans lequel elle tenait quelques pièces de monnaie.

— Je vous dois combien pour le sucre d'orge ?

— Un sou... s'entendit murmurer Tomek.

La jeune fille posa la pièce sur le comptoir, regarda encore une fois les trois cents petits tiroirs et fit à Tomek un dernier sourire. » (RE I, p. 12-17)

Cette rencontre est aussi racontée par Hannah dans le deuxième tome :

« J'ai lu l'enseigne : ÉPICERIE, en grosses lettres bleues. La porte était ouverte. Je suis entrée sans bruit. Tu étais assis derrière le comptoir, dans ton tablier gris d'épicier. Dieu que tu semblais rêveur ! Tu étais loin, si loin... Mais il fallait bien que je dise quelque chose. Tu ne m'avais pas remarquée, et il n'est pas très poli d'observer en cachette quelqu'un qui ne vous voit pas. Alors je me suis décidée :

— Est-ce que vous vendez des sucres d'orge ?

Tu as eu un petit sursaut :

— Euh, oui, je vends des sucres d'orge...

Et tu as plongé ta main dans un bocal. Ça ne commençait pas mal du tout !

— Qu'avez-vous dans tous ces petits tiroirs ?

Oh, Tomek, je te revois monter à ton échelle, et redescendre, et remonter. Pardonne-moi, je ne voulais pas me moquer, mais tu étais si drôle à voir ! Tu paraissais à la fois maladroit et... invincible. Rappelle-toi : je te

demandais les choses les plus folles et toi, magicien timide, tu les faisais apparaître ! Ce n'était qu'un jeu au début, mais bientôt j'en ai eu le vertige. Un fol espoir m'a envahie : « Hannah, me suis-je dit, tu vas lui demander s'il a de l'eau de la rivière Qjar, à ce grand garçon malhabile, et il va te répondre : Oui, bien sûr, j'en ai, mais je la vends à la goutte. Combien en voulez-vous ? » Je l'aurais mise dans ma gourde et mon long voyage aurait été fini. J'aurais fait demi-tour et je serais rentrée chez moi, pour y retrouver mes parents, ma passerine, pour embrasser Hoda sur ses bonnes joues rondes... Je te jure, Tomek, que l'espace d'un instant j'ai pensé que tu allais vraiment ouvrir l'un des trois cents petits tiroirs, en tirer une bouteille et demander : « Alors ? Combien de gouttes voulez-vous ? » Je t'aurais répondu : « Toute la bouteille ! Je veux toute la bouteille ! »

Mais tu as secoué la tête. Tu n'en n'avais pas. Tu avais tout, sauf cela...

J'ai posé ma pièce d'un sou sur le comptoir pour payer le sucre d'orge et j'ai regagné la maison de Line. » (RE II, p. 68-70).

Ces deux passages racontent la même scène selon deux points de vue différents comme le montrent les nombreuses répétitions. Les mêmes mots sont utilisés : « Elle était entrée sans bruit par la porte ouverte » (RE I, p. 13), « La porte était ouverte. Je suis rentrée sans bruit » (RE II, p. 68) et quand cela touche aux émotions des personnages le lecteur peut deviner leur connexion immédiate : « mais soudain pleine d'un fol espoir, sembla-t-il à Tomek » (RE I, p. 16), « Un fol espoir m'a envahie » (RE II, p.69). Certaines paroles sont également rapportées à l'identique : « Qu'avez-vous dans tous ces petits tiroirs ? » (RE I, p. 13 ; RE II, p. 69), « Est-ce que vous vendez des sucres d'orge ? » (RE I, p. 13 ; RE II, p. 69). Au delà de ces répétitions qui marquent le croisement des récits, des divergences soulignent aussi l'individualité des personnages et accentuent l'illusion référentielle. Alors que les éléments improbables de la scène, comme la capacité de Tomek à satisfaire les plus folles demandes d'Hannah et la magie de l'eau de la rivière Qjar, pourraient suggérer que la rencontre est rêvée par Tomek (qui s'adonne d'ailleurs à cette activité quand Hannah pousse sa porte), le second texte accrédite l'univers fictionnel installé dans le premier. La multiplication des points de vue permet de contrebalancer l'enfoncement dans la fiction, depuis une rencontre ordinaire à une histoire digne d'un conte : puisqu'il y a plusieurs témoins de cette magie, celle-ci ne peut pas être simplement rêvée.

Il nous faut, pour poursuivre notre analyse, nous intéresser aux modes de la représentation narrative que sont la « distance » et la « focalisation » en nous appuyant sur la définition de Genette :

*mode narratif* : la « représentation », ou plus exactement l'information narrative a ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon ses capacités de connaissance de telle ou telle des parties prenantes de l'histoire (personnage ou groupe de personnage), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue »<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Gérard Genette, *Figures III* [1972], Paris, Seuil, 2019, p. 251.

Ainsi « analyser la « distance », c'est évaluer le degré de précision des informations fournies par le récit »<sup>78</sup>. Jouve explique que plus le narrateur reste « proche » des faits évoqués, plus le récit sera détaillé, donnera une impression de fidélité et d'objectivité, plus il s'en « éloigne », plus le récit sera flou et subjectif : « L'opposition entre « proximité » et « distance » renvoie donc à l'opposition entre « objectivité » et « subjectivité » »<sup>79</sup>. Dans le premier tome la narration fait le choix de la *proximité* : la scène est montrée dans les détails, que ce soit au niveau des objets, de la lumière (les reflets de la lampe à huile), de la description d'Hannah ou des dialogues rapportés au style direct. Le narrateur s'efface donc au profit de l'effet de réel. La focalisation est plutôt centrée sur Tomek puisque les pensées d'Hannah ne sont pas révélées. C'est son apparence, donc ce qu'elle donne à voir à Tomek, qui renseigne le lecteur sur ce qu'elle ressent : « un sourire timide se forma sur ses lèvres. Cela l'amusa visiblement » (RE I, p. 14), « Elle redevint grave et songeuse » (RE I, p. 15). Dans le deuxième tome la subjectivité du narrateur prend le dessus, ce qui est tout naturel avec un narrateur autodiégétique. Là, ce sont les pensées et émotions du narrateur-personnage qui sont valorisées, la scène ayant déjà été racontée dans le premier tome. Cette scène est donc remplacée par un *sommaire*<sup>80</sup>, alors que toutes les interactions entre les personnages (les questions d'Hannah sur les tiroirs de l'épicerie) avaient été précisément rapportées, Hannah les résume en quelques lignes. À la place sont privilégiées les pensées d'Hannah auxquelles le lecteur n'avait pas accès. Il découvre pourquoi elle semblait « amusée » (« je ne voulais pas me moquer, mais tu étais si drôle à voir ! Tu paraissais à la fois maladroit et...invincible » RE II, p. 69) et « songeuse ». Ses réflexions prennent beaucoup de place dans la narration et expliquent ce qui la préoccupait : elle fantasme par exemple sur ce qui se produirait si Tomek était en possession de l'eau magique durant une quinzaine de lignes (à partir de « Hannah, me suis-je dit »). Les deux passages sont complémentaires puisqu'ils permettent à la fois l'accès à une vision d'ensemble, aux émotions de Tomek qui tombe amoureux « instantanément, complètement et définitivement » (RE I, p. 13) et à celles d'Hannah.

Donner la parole aux enfants n'est évidemment pas exclusif à Jean-Claude Mourlevat puisque de nombreux classiques de la littérature de jeunesse ont pour narrateur un enfant. Le jeu que l'auteur entreprend avec les voix est toutefois notable : *L'Enfant Océan* est certainement un ouvrage singulier, en particulier grâce à sa construction autour de narrateurs-témoins, et les deux tomes complémentaires de *La Rivière à l'envers* offrent la parole à des enfants différents en permettant une confrontation de leurs points de vue, celui d'une fille et celui d'un garçon.

---

<sup>78</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 31.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 47.

### I.1.3. *Paroles pour les enfants*

En plus de donner la parole aux enfants, Mourlevat la leur adresse également. D'abord, bien sûr, par le lectorat visé, la particularité de la littérature de jeunesse étant de l'annoncer dès son nom. Selon Nathalie Prince : « Les auteurs, quels qu'ils soient, écrivent pour toucher un certain horizon de lecteurs, mais la littérature pour la jeunesse le fait plus que les autres puisqu'elle détient dans son appellation même son horizon d'attente. »<sup>81</sup>. L'éditeur (Pocket Jeunesse) a même choisi de mentionner explicitement son « lecteur modèle »<sup>82</sup> sur la quatrième de couverture par l'indication « À partir de 10 ans » (*L'Enfant Océan*) et « À partir de 11 ans » (*La Rivière à l'envers*). Ce critère est évidemment subjectif puisque même l'auteur estime que *L'Enfant Océan* est plus souvent apprécié des adultes :

En réalité, ce sont les adultes qui aiment ce roman. Il demande une maturité. On se fourvoie en le donnant à lire à des enfants de dix ans. *L'Enfant Océan* a obtenu une dizaine de prix littéraires, mais tous attribués par des jurys... d'adultes. Pas un seul décerné par les enfants.<sup>83</sup>

Malgré cela, la démarche éditoriale témoigne d'une littérature « adressée »<sup>84</sup> qui inscrit parfaitement ces romans dans la définition qu'Isabelle Nières-Chevrel donne de la littérature de jeunesse<sup>85</sup>. Dédier un roman aux enfants n'est alors absolument pas une innovation mais Jean-Claude Mourlevat se démarque en s'adressant à la fois à l'enfant-lecteur et à l'enfant-personnage. Dans le deuxième tome de *La Rivière à l'envers*, le narrataire<sup>86</sup>, c'est-à-dire le destinataire du discours dans le roman, n'est autre que Tomek, l'enfant-personnage autour duquel était centré le récit du premier tome. Celui-ci est clairement identifié dès la première ligne du prologue : « Je t'ai dit un jour, Tomek, qu'avant de pousser la porte de ta petite épicerie, j'avais connu bien des aventures incroyables. » (RE II, p. 7). Hannah précise également qu'elle ne racontera son voyage qu'une fois : « Mais avant de commencer l'histoire de mon grand-voyage, je voudrais te dire que personne ne l'a jamais entendue de ma bouche et ne l'entendra jamais » (RE II, p. 7). Alors que Tomek ne peut entendre ce récit qu'une seule fois, l'enfant-lecteur est quant à lui privilégié puisqu'il peut le relire indéfiniment. Le lecteur s'immisce alors dans une confession des plus intimes puisqu'Hannah considère son récit comme un précieux secret : « Voilà pourquoi je t'ai raconté, à toi et à personne d'autre, cette longue histoire qui est la mienne. » (RE II, p.158). Ce récit, de la même manière qu'un

---

<sup>81</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 11.

<sup>82</sup> Pour reprendre le terme de Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], Paris, Hachette, « Le livre de poche », 1989.

<sup>83</sup> Jean-Claude Mourlevat, entretien pour *Nous Voulons Lire*, 2006.

<sup>84</sup> Isabelle Nières-Chevrel, « Enfance et Jeunesse », *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002, p. 265.

<sup>85</sup> « Il y a d'autre part ce qui constitue *stricto sensu* la littérature pour l'enfance et la jeunesse, c'est-à-dire une littérature adressée. » *Ibid.*

<sup>86</sup> « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. », Gérard Genette, *op. cit.*, p. 364. Ici la narratrice étant intradiégétique, donc appartenant à l'histoire racontée, le narrataire l'est aussi.

journal intime, n'est *a priori* pas censé être lu par une autre personne que Tomek, comme Hannah l'indique au début et à la fin du roman. Ce procédé donne au lecteur l'impression, et peut-être la jubilation, de transgresser une limite, une interdiction. Vincent Jouve propose trois types d'effets de lecture comme « effet-personnage », celui qui nous intéresse particulièrement est l'« effet-prétexte » :

En tant que *prétexte*, le personnage n'intéresse plus comme tel, mais comme élément d'une situation. Il fait figure d'alibi autorisant le lecteur à s'introduire dans une scène connotée fantasmatiquement [...] Le personnage, vu sous cet angle, permet au lecteur de vivre imaginairement les désirs barrés par la vie sociale.<sup>87</sup>

Cet effet pourrait s'appliquer ici au narrataire qui permet, au travers de sa lecture, d'accéder à l'histoire d'Hannah. L'effet-prétexte correspondrait dans ce cas à la *libido sciendi* (« le désir de lever les secrets, de transgresser l'interdit »<sup>88</sup>) telle qu'elle est présentée par Jouve, comme l'une des trois formes canoniques de la libido correspondant aux trois grandes modalités qui caractérisent le personnage<sup>89</sup>. Cet effet est d'ailleurs récurrent dans la littérature enfantine comme le montre Jouve avec l'exemple de *Boucle d'Or* s'introduisant chez les ours<sup>90</sup>. En faisant entrer son lecteur dans la fiction comme s'il écoutait un secret, Mourlevat crée immédiatement une relation d'intimité avec la narratrice et donne à son lecteur l'illusion que la lecture du roman coïncide avec l'énonciation du discours d'Hannah. Lire son histoire devient un privilège, le jeune lecteur, devenu dépositaire du secret d'Hannah, a l'impression de se glisser dans une bulle interdite aux autres, et surtout aux adultes. L'enfant est alors véritablement personnage central, et même instance narrative, autour duquel se construit la fiction.

## I.2. Des pauvres et des orphelins au grand cœur

### I.2.1. *Le personnage de l'orphelin*

La quantité de personnages d'enfants orphelins dans la littérature de jeunesse est considérable : Rémi de *Sans Famille*<sup>91</sup>, Tom Sawyer<sup>92</sup>, Oliver Twist<sup>93</sup>, Anne de la maison aux pignons verts<sup>94</sup> ou, plus récemment, Harry Potter<sup>95</sup> et les orphelins Baudelaire<sup>96</sup> par exemple. Les

---

<sup>87</sup> Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op. cit., p. 101.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>89</sup> Le vouloir correspondant à la *libido sentiendi* (désir sensuel) le savoir correspondant à la *libido sciendi* et le pouvoir correspondant à la *libido dominandi* (passion du pouvoir). *Ibid.*, p. 101-102.

<sup>90</sup> Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p.157-158.

<sup>91</sup> Hector Malot, *Sans Famille*, Paris, Édouard Dentu, 1878.

<sup>92</sup> Mark Twain, *Les Aventures de Tom Sawyer* [1876], trad. François de Gaïl, Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 2017.

<sup>93</sup> Charles Dickens, *Oliver Twist* [1838], trad. Alfred Gérardin, Paris, Hachette, 1881.

<sup>94</sup> Lucy Maud Montgomery, *Anne...la maison aux pignons verts* [1908], trad. Suzanne Pairault, Paris, Hachette, 1964.

<sup>95</sup> J.K Rowling, *Harry Potter* [1997 – 2007], trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard jeunesse, 1998 – 2007.

orphelins sont devenus des personnages emblématiques de cette littérature tant ils y sont nombreux<sup>97</sup>. Ils se sont surtout multipliés dans la littérature du XIX<sup>e</sup> avec le succès des romans de formation, le *bildungsroman*, défini par Georg Lukács comme « l’histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s’éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence »<sup>98</sup>. C’est un sous-genre romanesque qui se caractérise par un « processus de formation qui conduit le particulier à l’universel dans un mouvement de découverte du monde et de découverte de soi »<sup>99</sup> selon Denis Pernot. Alors, le personnage de l’orphelin étant très populaire dans ce type de roman, il est particulièrement présent sur les routes, voyageur malgré lui, comme le montrent les textes réunis par Francis Lacassin dans *Des Enfants sur les routes*<sup>100</sup>. Avant de s’enfuir, Romain Kalbris est arraché à sa mère et est remis à un oncle maltraitant<sup>101</sup>, Rémi est vendu au musicien itinérant Vitalis par un père adoptif malveillant<sup>102</sup>, André et Julien doivent quitter la Lorraine occupée par l’Allemagne après la mort de leur père<sup>103</sup> et P’tit Bonhomme traverse l’Irlande de malheurs en malheurs<sup>104</sup>.

Pour Isabelle Nières-Chevrel, être orphelin c’est « l’autonomie suprême »<sup>105</sup>, le personnage, n’ayant pas de compte à rendre, peut partir vivre de grandes aventures sans regarder en arrière. Cette autonomie, pour la critique, explique en partie une telle représentation de cette figure : « La première explication, c’est qu’être orphelin donne au héros une liberté sans culpabilité, qui ne remet pas en cause la responsabilité des parents. »<sup>106</sup>. Dans ce cas, le deuil ou la recherche des origines, sujets également abordés par le biais de ces personnages, ne sont pas au centre de l’intrigue. C’est dans cette perspective que les personnages de Tomek et Hannah s’inscrivent. Le lecteur apprend assez tôt la mort de leurs parents, dont les conditions de disparition sont rapidement expliquées comme pour le père d’Hannah ou tout à fait absentes. Les circonstances de la mort des parents de Tomek ne sont ainsi jamais données, le lecteur sait seulement que cela s’est produit il y a longtemps

<sup>96</sup> Lemony Snicket, (Daniel Handler), *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* [1999 – 2006], trad. Rose Marie Vassallo, Paris, Nathan, 2002 – 2007.

<sup>97</sup> Laurent Bazin, « Topos, trope ou paradigme ? Le mythe de l’orphelin dans la littérature pour la jeunesse », Nathalie Prince et al., *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes, PUR, « Interférences », 2015, p. 163-172.

<sup>98</sup> Georg Lukacs, *La Théorie du roman* [1916], trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, « TEL », 1989, p. 85.

<sup>99</sup> Denis Pernot, « Du « Bildungsroman » au roman d’éducation : un malentendu créateur ? », *Romantisme*, n°76, Transgressions, 1992, p. 106-107.

<sup>100</sup> Francis Lacassin, *op. cit.*

<sup>101</sup> Hector Malot, *Romain Kalbris*, Paris, Hetzel, 1869.

<sup>102</sup> Hector Malot, *Sans famille, op. cit.*, 1878.

<sup>103</sup> Giordano Bruno, *op. cit.*

<sup>104</sup> Jules Verne, *P’tit-bonhomme*, Paris, Hetzel, « Voyages extraordinaires », 1893.

<sup>105</sup> Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 177.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.178. La critique montre l’existence de plusieurs scénarios construits autour de la figure de l’orphelin : ce statut peut « distendre le lien d’autorité » (p. 178) et déclencher l’aventure, il peut aussi donner l’occasion de parler du deuil, lancer le héros dans la quête de ses origines ou encore lui permettre de dépasser le parent disparu en devenant « plus fort que papa » (p. 182).

mais leur souvenir reste flou et suscite assez peu d'émotion. Les seuls détails délivrés par le texte concernent sa mère : il conserve deux mouchoirs qu'elle a brodés (RE I, p. 30) et la sorcière du chapitre quatorze dévoile les surnoms qu'elle lui donnait : « mon tout doux, mon lézard » (RE I, p. 141). C'est uniquement ce dernier passage qui fait ressurgir la douleur de Tomek car en réalité il « avait oublié lui-même » (RE I, p. 142) que sa mère le nommait ainsi. Cet attachement plus prononcé au parent de sexe opposé se lit également dans le deuxième tome, où Hannah apparaît plus affectée par la perte de son père que par l'abandon de sa mère. Elle ne garde de lui que la passerine qui représente le dernier lien avec la figure paternelle. Le nom de l'espèce de l'oiseau, qui contient poétiquement le mot « passer », peut renvoyer à la fois à un changement, à un voyage mais aussi à tout ce que l'on laisse derrière soi au moment de partir. Le dévouement d'Hannah envers son oiseau, pour lequel elle va accomplir des miracles, s'explique par ce qu'il symbolise : le bonheur passé et l'amour inconditionnel d'un père disparu : « C'était perdre avec elle la petite princesse, perdre la fillette que j'avais été et perdre tout ce qui me restait de mon père » (RE II, p.13). Toutefois, la perte des parents n'est paradoxalement pas toujours une fatalité, Isabelle Nières-Chevrel montre que dans bien des romans reprenant le personnage d'orphelin le héros se choisit une famille :

Quand les relations avec les parents ne sont pas apaisées ou quand le manque est toujours là, on voit dans plusieurs fictions le héros orphelin ou mal aimé se choisir « son parent ». [...] On a peut-être moins remarqué que l'on trouvait également des adultes qui, comme M. de Rosbourg, se choisissaient « leur enfant ».<sup>107</sup>

Cette situation est parfaitement représentée par la relation de Tomek et Icham, grand-père de remplacement et unique membre d'une famille fantasmée : « Il n'était ni le grand-père ni le fils l'un de l'autre, mais comme Icham vivait seul et que Tomek était orphelin, ils s'étaient toujours appelés comme cela » (RE I, p. 20). Mourlevat montre, avec le personnage du vieillard, un autre genre d'orphelin. Leur solitude respective les rapproche pour former un couple déjà étudié de l'enfant orphelin et du grand-père<sup>108</sup>. Icham est au début du roman la personne la plus chère à Tomek, qui entreprend son voyage en partie dans le but de ramener une goutte d'eau magique pour le rendre immortel. La mort d'Icham lui ferait revivre la mort de ses parents et constituerait pour lui un nouvel abandon. En le sauvant, Tomek sauverait peut-être symboliquement ses parents, expiant sa culpabilité de survivant : ce serait une manière de réécrire l'histoire. Son voyage lui enseigne, nous le verrons, l'importance et la nécessité de la mort, lui permettant de faire la paix avec celle de ses parents d'une part, et celle, imminente, d'Icham. C'est pourquoi lorsqu'il rentre au village sans avoir ramené l'eau magique cet échec ne semble pas beaucoup affecter les deux personnages.

---

<sup>107</sup> Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 183-184.

<sup>108</sup> Johanna Steinbach, *La Relation entre l'enfant orphelin et son grand-père dans les romans pour la jeunesse de la fin du XIXe siècle*, Mémoire de Master, 2019, Base Dumas, consulté le 10 mai 2022 à l'URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03105623>



Mourlevat montre que le plus important dans un voyage ce n'est pas sa destination : « S'il y a une pédagogie dans ce que j'écris, ça pourrait être ça : la justification de la vie, ce n'est pas le but qu'on n'atteint pas toujours, mais le mouvement qui va vers. C'est un pari qu'on fait pour donner un sens à sa vie. »<sup>109</sup>

Il serait logique que les parents d'Hannah soient remplacés par ses parents adoptifs mais elle fait à peine mention de ceux-ci. À l'exception d'une lettre reçue à la fin de son voyage, ils ne jouent aucun rôle dans son parcours puisqu'elle ne retourne même pas les voir comme elle l'avait promis. C'est en fait Iorim qui, comme Icham, va représenter la figure du grand-père. C'est avec ce personnage que le voyage d'Hannah débute et s'achève. Iorim est celui qui la conduit dans les montagnes alors qu'il veut aller mourir dans la ville de son enfance et elle le retrouve à son retour, bien vivant, là où elle l'avait quitté. Ainsi, les parcours d'Hannah et de Tomek se ressemblent beaucoup puisqu'ils impliquent toujours ce vieillard que l'ombre de la mort préoccupe. Avec ces orphelins qui se reconstruisent une famille, Mourlevat réécrit une situation récurrente dans la littérature de jeunesse<sup>110</sup>, comme le montre Isabelle Nières-Chevrel en utilisant l'exemple des *Aventures de Pinocchio*<sup>111</sup> où le thème est à son apogée : « Avec cette adoption dans les deux sens, de l'adulte vers l'enfant et de l'enfant vers l'adulte, le roman de Collodi suggère que la filiation, c'est bien autre chose – et bien plus – que les seuls liens du sang. »<sup>112</sup>.

Avec *L'Enfant Océan*, Mourlevat dépasse même ce motif en poussant la notion de choix encore plus loin : on peut non seulement « adopter » une nouvelle famille mais on peut aussi se détacher de parents médiocres. En cela, Yann se rapproche du statut d'« Enfant trouvé » de Marthe Robert<sup>113</sup> qui ne serait alors pas né dans la bonne famille. Il est en totale opposition avec ses parents et n'a qu'un désir : leur échapper. Peut-être cherche-t-il à retrouver sa « vraie famille » ? Il se démarque en effet de l'ensemble de ses frères, par sa petite taille bien sûr, puis parce qu'il est le seul à ne pas avoir de jumeau, et enfin parce qu'il s'intéresse à l'école. Ses parents le considèrent comme un indésirable, un « avorton » (EO, p. 18), une erreur de la nature. Sa différence l'isole, il n'entretient aucune relation avec eux. Yann, enfant maltraité, se rapproche donc de la figure d'« enfant martyr » déagée par Marthe Robert :

L'enfant martyr ne peut compter rester en vie que s'il prend opportunément la fuite (à la lettre il « se sauve » de chez lui, comme rêve de le faire et le fait parfois tout enfant persécuté ou simplement meurtri.) [...] Mais s'il

---

<sup>109</sup> Jean-Claude Mourlevat, « Je dois être auteur... », entretien avec Emmanuelle Fumet, *Citrouille*, n°27, 2000, p. 3-4.

<sup>110</sup> Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 183. De nombreux exemples sont donnés comme *Le Jardin secret* (F.H Burnett) ou *Matilda* (Roald Dahl) entre autres.

<sup>111</sup> Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio*[1881], trad. Nathalie Castagné, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>112</sup> *Ibid*, p. 184.

<sup>113</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

ne s'enfuit que pour entrer dans une longue suite de tribulations, il rompt néanmoins avec la malédiction du foyer paternel.<sup>114</sup>

En entraînant ses frères dans le voyage, il se détache à la fois des parents maltraitants tout en conservant les liens avec les membres bienveillants de sa famille, qu'il recompose donc à son goût : il est orphelin par choix. Mourlevat questionne en ce sens l'adage : « on ne choisit pas sa famille ».

Le statut d'orphelin permet à Mourlevat non seulement de lancer ses enfants voyageurs sur les routes, mais aussi de poser des questions existentielles concernant l'importance des liens du sang d'une part, la nécessité de la mort d'autre part. L'expérience de la perte de la famille ou de son rejet est prétexte aux apprentissages pour ces jeunes personnages. L'auteur inscrit donc ses personnages dans une lignée de jeunes orphelins qui soulèvent, selon Isabelle Nières-Chevrel, ces mêmes réflexions :

Tout se passe comme s'il y avait dans les livres pour enfants le développement d'un jeu : « On dirait qu'on serait orphelin », avec une mise en danger de soi-même, la nécessité de trouver en soi ses propres ressources, le droit de choisir, de se choisir et d'être choisi.<sup>115</sup>

### **1.2.2. La pauvreté**

Jean-Claude Mourlevat reprend ce personnage emblématique de la littérature de jeunesse qu'est l'orphelin et l'associe au motif de la pauvreté lui aussi récurrent en littérature de voyage pour la jeunesse. Pour reprendre les exemples cités plus haut de *Des Enfants sur les routes*, la misère est le quotidien de l'enfant qui voyage. Livré à lui-même, il dépend des rencontres bonnes ou mauvaises sur son chemin. Les dangers de son voyage se joignent alors avec ceux d'une vie en marge, sans toit pour s'abriter des intempéries et où la faim et la soif assaillent son corps fragile. Cette pauvreté se remarque physiquement, notamment par le portrait vestimentaire des personnages. Dans *L'Enfant Océan*, elle est sans cesse soulignée par les adultes rencontrés en route qui remarquent « les chaussures grossières dont les semelles bâillaient, le pantalon élimé, le pull-over marron qui dépassait des manches trop courtes de la veste » (EO, p. 11-12) et qui s'exclament : « “Pauv' gosses” je me suis dit et j'ai pas pu m'empêcher d'avoir un peu pitié. Faut dire qu'ils étaient drôlement fagotés. Les fringues, c'était pas du Chevignon. » (EO, p. 34), « c'était une pitié de voir comme ils étaient mal fagotés : un anorak marron qui ne fermait plus, des fils de laine qui pendouillaient aux manches du pull. » (EO, p. 98). Leur maigreur alerte également : Yann pèse « douze kilos » (EO, p. 52) et l'accent est mis sur les quantités négligeables de nourriture qu'il ingère : « C'est pas pour ce qu'y nous coûtait à manger » (EO, p. 18), « Yann a rien mangé. Un demi-croûton peut-être et encore » (EO, p. 65). Leurs conditions de vie sont médiocres : les enfants

---

<sup>114</sup> Marthe Robert, *op. cit.*, p. 85-86.

<sup>115</sup> Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 185.

dorment tous dans la même pièce avec leur pull-over « parce qu'il fait pas chaud » (EO, p. 28). L'auteur suscite ici la pitié du jeune lecteur : le voyage sera d'autant plus difficile que les enfants ne seront pas bien protégés de la nature capricieuse et devront se débrouiller pour se nourrir (en faisant appel à la générosité de la boulangère ou en volant des sandwiches) et se déplacer (en faisant du stop, à pied ou en volant des billets de train). La pauvreté des personnages crée donc des péripéties et des situations parfois cocasses ou dangereuses, le jeune lecteur ne cesse de se demander comment les personnages vont réussir à s'en sortir.

Cette pauvreté, en plus d'être visible sur les enfants par les vêtements ou la malnutrition, apparaît aussi dans le langage de la famille Doutreleau. Grâce à la narration alternée entre les personnages, Jean-Claude Mourlevat montre leurs différences de statut, il utilise les codes d'un langage tantôt populaire (pour les parents Doutreleau par exemple) tantôt plus sophistiqué. Nous pouvons le constater en confrontant deux témoignages, celui de Marthe Doutreleau, et celui de Gilles Faivre.

Marthe est la mère des enfants, son discours constitue le deuxième chapitre dont voici quelques lignes représentatives :

Mais n'empêche qu'il a plus bronché par la suite, le Yann, il a marché droit. Quand on y demandait quèq' chose, y s'exécutait, et plutôt deux fois qu'une. Sauf qu'y s'est mis à nous regarder avec cet air que j'aime pas. C'est qu'y vous ferait baisser les yeux, le petit serpent. Y faut lever la main pour qu'y cède. Devant ses parents ! Ça se prend pour quoi ? Enfin jusque-là ça allait encore. Mais voilà qu'y va au collègue à présent. Et qu'y nous ramène des compliments, le monsieur ! Comment qu'y savent qu'il est soi-disant intelligent vu qu'il en sort pas une ? Y z'y ont ouvert le crâne ou quoi ? Alors lui bien sûr y se prend pour le pape, y bombe le torse et y nous regarde de haut, le rase-mottes, c'est un comble, quand même ! (EO, p. 20)

Elle utilise un registre de langue familier voire argotique : les « il » sont remplacés par des « y », on retrouve des apocopes (« Pauv' petit chéri » EO, p. 17, « Quat' fois » EO, p. 20), du vocabulaire vulgaire (« emmerder » EO, p. 17, « couillonnés » EO, p. 18), des élisions (« quèq' chose » EO, p. 20, « z'allaient » EO, p. 20) et des expressions d'un argot désuet que seuls les enfants semblent comprendre (« à la baille » pour « à l'eau » EO, p. 20). Gilles Faivre est quant à lui un riche industriel qui possède une résidence secondaire au bord de la mer, maison dans laquelle les enfants s'introduisent pour dormir à la fin de leur voyage. Cet homme est prévenu par un voisin payé pour surveiller sa villa et décide d'enfermer la fratrie, qu'il prend pour des « manouches » (EO, p. 126) alors que l'eau et l'électricité sont coupées. Il se défend de cette séquestration au chapitre treize :

On m'accuse de cruauté. Je crois rêver. Ces personnes sont entrées chez moi, or, voyez-vous, ça ne vous semblera peut-être qu'un point de détail, mais il se trouve que je ne les y avais pas conviées. D'autres que moi en auraient pris ombrage et se seraient fâchés. Moi non. J'ai tenu un raisonnement de bon sens, voyez-vous : ces jeunes gens désiraient entrer (ils le désiraient même très vivement puisqu'ils l'ont fait au prix de périlleuse acrobaties, comme vous ne l'ignorez pas). Parfait. Puisque tel était leur souhait, j'aurais eu mauvaise grâce à les contrarier, n'est pas ? Je n'ai donc rien entrepris pour les faire sortir, bien au contraire, j'ai même veillé à ce qu'ils profitent longuement de leur séjour. (EO, p. 129)

À l'inverse de Marthe, Gilles Faivre utilise un registre soutenu et ironique avec des phrases complexes, des expressions et un vocabulaire plus maniérés : « en auraient pris ombrage » (EO, p. 129), « j'aurais eu mauvaise grâce » (EO, p. 129), « Que je fasse amende honorable » (EO, p. 130). Mourlevat pastiche des types de discours qui caractérisent et distinguent différents milieux sociaux en accentuant certains traits pour en faire de véritables « sociolectes »<sup>116</sup>. Ce langage marque l'écart entre les personnages, mettant en avant les inégalités qui les séparent : le discours maniéré et ironique de Faivre souligne par contraste les origines populaires de la fratrie. Là encore, le lecteur ne peut qu'être empli de compassion pour ces pauvres enfants maltraités par un personnage riche, raciste et haineux :

Il en va ainsi dans notre pays. Il est plus honorable de voler son prochain et de manger du hérisson comme ces gens-là que de gagner honnêtement sa vie. C'est ainsi. Mais cela changera peut-être plus tôt qu'on ne le pense. En tous cas nous y travaillons, Et nous sommes nombreux. (EO, p. 130)

Mourlevat reprend le schéma assez classique du puissant s'attaquant au plus faible qui ne peut que provoquer de l'indignation chez le lecteur. L'auteur ne prend pas pour autant position pour le milieu populaire, le discours de la mère étant aussi condamnable. Elle dénigre sans cesse son fils, trop frêle pour être utile à la ferme. Ses paroles reflètent des valeurs traditionnelles d'un milieu agricole qui valorise le travail manuel demandant un effort physique. Mourlevat utilise aussi certains procédés dans un discours comme dans l'autre. Dans les deux cas le grand nombre de questions rhétoriques signale que ces personnages sont certains de ce qu'ils avancent et resteront sur leur position. Le point de vue de l'autre est inenvisageable puisqu'il n'a même pas droit de réponse. Les personnages sont fermés à toute discussion et forcent le narrataire à épouser leur point de vue (par des apostrophes par exemple). Ils tentent de justifier leurs paroles ou actions en étant sur la défensive (« On m'accuse de cruauté » EO, p. 129, « On prétend que je manque de cœur » EO, p. 130) et leur témoignage ressemble plutôt à un plaidoyer. L'usage de l'euphémisme dans le discours de Faivre le confirme puisqu'il vise à atténuer l'horreur imposée aux enfants et à légitimer leur séquestration. Le discours privilégie clairement le *pathos*, comme peut le montrer par exemple la ponctuation très expressive, en faisant appel à la compassion de son destinataire : « Rendez-vous compte : des individus s'introduisent chez moi, dégradent le mobilier, souillent le tapis... » (EO, p. 130) « Soyez bonne, tiens ! Ça m'a bien punie, allez. » (EO, p.21). L'usage répété de l'ironie insiste bien sur la distance que prend Mourlevat vis-à-vis de ces personnages adultes et des valeurs qu'ils représentent et défendent. En utilisant des procédés similaires dans ces deux discours pourtant très différents, l'écrivain montre que la bêtise et la méchanceté se trouvent dans tous les milieux sociaux.

---

<sup>116</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 277.

Le thème de la pauvreté, s'il est utilisé dans tous les romans de notre corpus, occupe différentes fonctions. Dans *La Rivière à l'envers*, Hannah a connu, après que son père ait « vendu tous ses biens » (RE II, p. 12), une situation de pauvreté : « Mon père et moi nous sommes installés dans une pauvre cabane. Il s'est loué comme homme-cheval et pendant trois ans il a tiré les voitures à bras dans les rues de notre ville » (RE II, p. 12). Les deux enfants ne semblent toutefois pas, au moment du départ, être dans une situation d'extrême pauvreté. Tomek tient une épicerie et Hannah vit dans une famille adoptive qui s'occupe bien d'elle. C'est en partant sur la route qu'ils doivent se dépouiller de leurs biens. Ils n'emportent que le nécessaire pour pouvoir voyager à pied et doivent donc s'arranger pour se nourrir et s'abriter. Ils feront heureusement de bonnes rencontres qui leur permettront de poursuivre leur périple. Le motif de la pauvreté est dans ce cas moins utilisé pour susciter la compassion du lecteur que pour provoquer quelques péripéties et maintenir une certaine tension. Elle permet à l'enfant voyageur de tisser des liens avec d'autres personnages mais aussi de démontrer son ingéniosité et sa résistance. Dans le désert, Hannah doit endurer la soif, la fatigue et le froid glacial de la nuit (RE II, p. 47-64). Tomek devra quant à lui éprouver la faim durant sa marche en solitaire (RE I, p. 149-152). Contrairement à *L'Enfant Océan*, la question des inégalités sociales n'est pas abordée dans ces romans, le motif de la pauvreté permet surtout d'insister sur des valeurs chères à l'auteur : « la solidarité, l'humanisme et le courage personnel prévalent et j'essaie de les enseigner d'une façon ou d'un autre. »<sup>117</sup>.

### **I.2.3. Un enfant modèle**

Selon Nathalie Prince le personnage de littérature de jeunesse possède une fonction « exemplaire » :

un rôle profond lui échoit, un rôle propre, justement, à la littérature d'enfance et de jeunesse qui élargit et explique sa fonction narratologique. Le personnage ne s'apparente pas seulement, ici, à un personnage, actant de papier, il est encore une leçon, un modèle, un inspirateur.<sup>118</sup>

Le personnage d'enfant peut remplir ce rôle de deux manières, soit en tant que contre-exemple, en montrant au lecteur les conséquences négatives de mauvaises actions, soit en tant que modèle, portant des « valeurs positives »<sup>119</sup>. C'est ce dernier mode qui est utilisé par Mourlevat et qui apparaît souvent en littérature pour la jeunesse. En effet, ce qui unit tous nos enfants voyageurs est leur éthique, leur sens moral fort. Dans *Des Enfants sur les routes*, tous les héros se distinguent par leur moralité exemplaire, ils sont toujours polis et altruistes et même prêts à se sacrifier pour le bien

---

<sup>117</sup> Jean-Claude Mourlevat, « Je dois être auteur... », *op. cit.*

<sup>118</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 120-121.

<sup>119</sup> *Ibid.*

commun. Par exemple, dans *Sans Famille*, Rémi n'hésite pas à partir en éclaireur dans la mine inondée, au péril de sa vie, pour sauver ses compagnons pris au piège :

— Et s'il se noie ?

— Et s'il se sauve au lieu de mourir ici en attendant ? »

Un moment le magister resta à réfléchir, puis, me prenant la main :

« Tu as du cœur, petit, fais comme tu veux, je crois que c'est l'impossible que tu essayes, mais ce n'est pas la première fois que l'impossible réussit. Embrasse-nous. »<sup>120</sup>

De la même manière, Tomek brave l'arc-en-ciel noir et la sorcière afin de sauver les naufragés et lui-même (RE I, p. 138-145). L'enfant voyageur fait également preuve d'une grande solidarité et d'une loyauté indéfectible envers ceux qui lui viennent en aide. Alors, bien que pauvre et misérable, l'enfant sur les routes brille par ses qualités morales et montre l'exemple au jeune lecteur. Dans les œuvres de notre corpus les enfants sont présentés comme bons, généreux, serviables. C'est particulièrement le cas pour Tomek qui « ne supportait pas de faire de la peine à autrui » (RE I, p. 12). Hannah, pourtant décrite comme une jeune fille rebelle, manifeste une tendresse presque maternelle à l'égard des plus petits dont elle s'occupe :

Le lendemain, il pleuvait et j'ai passé la journée avec les enfants. Des petits chevaux à la bataille de cartes, nous avons épuisé tous les jeux connus, à la suite de quoi nous en avons inventé d'autres ! Sans compter les histoires que je leur ai lues, et qu'ils écoutaient sagement après s'être disputé la place sur mes genoux. Chacun avait ses manières : Justofil-antourtiface, le plus grand, fronçait les sourcils quand l'histoire tournait mal. Vérida-lucidémone se blottissait contre moi et me caressait la main. (RE II, p. 93-94).

L'attention qu'elle porte à ces enfants poussera leurs parents à lui demander de devenir leur enseignante pendant la traversée de l'océan, Hannah est donc immédiatement perçue comme une personne de confiance. Elle n'hésite pas non plus à sacrifier une partie de son confort en anticipant les besoins des autres : dans l'oasis elle se refuse à faire un grand feu, malgré le froid glacial, afin de laisser du bois pour les suivants (RE II, p. 61). Lors de son séjour chez les parfumeurs, elle passe des heures à tenter de trouver les mots qui réveilleront Tomek :

Je t'ai lu presque tout le grand livre des *Mille et Une Nuits*, Tomek. Plus de huit cents pages...Quelque fois, je perdais le fil de l'histoire, et je laissais couler les mots de ma bouche sans m'occuper de leur sens. D'autres fois au contraire, je le suivais si bien que je devenais Shéhérazade. (RE II, p. 85)

Mourlevat compare Hannah à Shéhérazade et suggère qu'il existe des similitudes dans le caractère de ces deux personnages. Toutefois, si la jeune héroïne est indéniablement rusée, charmeuse et obstinée, à l'image de la célèbre conteuse des *Mille et Une Nuits*, ce qui motive ses lectures est tout à fait opposé au conte. Alors que Shéhérazade tente d'échapper à une emprise masculine, Hannah espère au contraire réveiller un garçon. C'est l'amour qui la pousse à lire sans répit, en cela, Hannah ressemble plus à une jeune fille dévouée que libérée. Malgré son caractère intrépide et têtu (elle part seule en dépit des avertissements de nombreux personnages rencontrés sur la route), son courage et

---

<sup>120</sup> Hector Malot, *Sans Famille*, *op. cit.*, dans Francis Lacassin, *op. cit.*, p. 414.

sa bienveillance font de ce personnage un modèle de la jeune fille moderne, quoique stéréotypé. Mourlevat semble construire son personnage dans la lignée d'autres figures féminines ayant bouleversé les codes d'une littérature « pour filles » moralisatrice<sup>121</sup>, comme Alice<sup>122</sup>, Anne<sup>123</sup> ou encore Fifi<sup>124</sup>. Pour autant, l'auteur confère à la jeune héroïne des qualités traditionnellement associées à une féminité très conventionnelle : alors que les personnages féminins semblent s'éloigner de plus en plus des clichés dans la littérature contemporaine, celui d'Hannah ne semble pas participer pleinement à ce renouveau.

Mourlevat écrit un personnage modèle ambigu : alors qu'auparavant l'enfant exemplaire était surtout obéissant, se soumettant à l'autorité des adultes, cela n'est pas le cas dans notre corpus. Alors que Tomek et Hannah n'écoutent simplement pas les recommandations de leur entourage, montrant que l'audace peut conduire à la réalisation d'exploits jugés impossibles, les frères Doutreleau vont plus loin dans la transgression : ils fuguent et commettent plusieurs délits (vols, effractions, fraudes). Ils ne sont pour autant pas des contre-exemples et sont dotés de nombreuses qualités qui démontrent au jeune lecteur la valeur du sentiment fraternel.

Dans *L'Enfant Océan*, les enfants ne semblent accorder leur confiance qu'à leurs frères. Il découle de ce lien une très forte solidarité, les plus grands portent Yann et les deux petits se partagent à tour de rôle des chaussures inconfortables : « Il a même chaussé mes souliers de dame pendant un kilomètre ou deux. Mais j'ai bien vu qu'il avait du mal avec. Alors je les ai repris. » (EO, p. 54), « J'ai bien essayé de soulager Victor en prenant ses chaussures mais au bout de cinq cents mètres, j'avais les orteils en compote. » (EO, p. 55). Pierre et Paul protègent les plus petits et Victor pleure, non pas parce qu'il est épuisé et que ses pieds le font souffrir, mais parce qu'il culpabilise de ralentir ses frères :

La veille j'avais pleuré un peu au petit pont de pierre. J'aurais bien voulu être courageux, mais c'était plus fort que moi, j'ai pas pu m'empêcher. Pas à cause des pieds qui me faisaient mal, ni des orties, mais parce que je me disais : le premier qui pourra plus avancer, c'est toi. Et comme ils voudront pas t'abandonner, eh ben, on s'arrêtera tous, on n'arrivera jamais à l'Océan, et ce sera ta faute. (EO, p. 95)

Mourlevat montre avec ces personnages que l'éthique est une notion bien difficile à définir : tous les « méfaits », aux yeux de la loi, commis par ces enfants l'ont été par nécessité, pour échapper à des parents maltraitants et survivre dans une société qui ne vient pas en aide à sa jeunesse. À de nombreuses reprises l'inaction des adultes est pointée du doigt, leurs actes qu'ils pensent généreux,

---

<sup>121</sup> Dont *Les Petites filles modèles* de la Comtesse de Ségur qui est bien sûr incontournable : « Ses petites filles sont des modèles idéologiques, parfaitement élevées, qui savent se tenir dans la bonne société, ne pas parler ni agir sans réfléchir, qui font preuve d'une générosité à toute épreuve et qui se soumettent sans broncher aux règles qu'on leur impose. » Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 122.

<sup>122</sup> Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* [1865], trad. Henri Bué, Londres, Macmillan, 1869.

<sup>123</sup> Lucy Maud Montgomery, *op. cit.*, 1908.

<sup>124</sup> Astrid Lindgren, *Fifi Brindacier* [1944], trad. Marie Loewegren, Paris, Hachette, 1951.

comme celui d'offrir une baguette de pain, sont évidemment très insuffisants au regard de la situation. Les enfants agissent en fait toujours par amour fraternel, et c'est cette entraide qui doit être un modèle pour les lecteurs. Mourlevat dénonce le dysfonctionnement de la société et son échec à protéger ses enfants : ce n'est certainement pas par hasard que le roman débute avec le témoignage de l'assistante sociale qui n'arrive pas à aider Yann, visiblement en détresse. L'auteur, qui déclare que « la souffrance infligée aux enfants » lui est « insupportable »<sup>125</sup>, dépeint une réalité toujours à l'œuvre malgré la vingtaine d'années qui nous sépare de ce texte : en 2015, sur 304 176 appels passés à la protection de l'enfance (119), seuls 33 010 appels ont été traités, dont 17 810 qui ont abouti à des aides immédiates, en 2020, 49 mineurs sont décédés d'une mort violente au sein de la famille<sup>126</sup>.

Une autre cause chère à Mourlevat transparait dans ces ouvrages, celle de la protection des animaux. Les enfants du corpus font preuve d'une attention particulière à la nature et à la faune qui l'habite. Hannah fait tout pour sauver un oiseau qu'elle aime profondément :

— Au revoir, mon oiseau. Je vais chercher pour toi un peu de cette eau qui empêche de mourir. Je la rapporterai et j'en mettrai une goutte dans ton bec. Tu m'attendras ? C'est promis ?

Comme aucun bruit, aucun frôlement ne me parvenait, je n'ai pas pu m'empêcher de passer mon doigt sous le tissu. Aussitôt, j'ai senti des petits coups de bec sur mon ongle.

— Tu me dis au revoir ? Tu savais que j'allais partir ?

Elle s'est laissée caresser sous le cou, sagement. (RE II, p. 15-16)

Hannah parle à sa passerine comme à un humain et ce passage émouvant suppose un dialogue entre deux êtres qui semblent véritablement se comprendre. Elle devient également amie avec Podcol, une « sorte de panda » (RE I, p. 162) qui sera un compagnon fidèle pour les enfants lors de la dernière ascension sur la Montagne Sacrée. Tomek s'attache également à Cadichon, qui n'est pas ici l'âne de la Comtesse de Ségur<sup>127</sup> mais bien celui de Marie, et Yann fugue avec tous ses frères parce qu'il ne supportait pas que ses parents tuent une portée de chatons. Ces attitudes de respect et de tendresse envers les animaux témoignent de l'importance de ce sujet pour Jean-Claude Mourlevat, végétarien et membre de l'association L-124, dont le dernier roman jeunesse *Jefferson* dénonce les horreurs commises dans les abattoirs :

La privation de liberté m'est insupportable. Que ce soit la mienne ou celle des autres. Le spectacle d'un animal prisonnier d'une cage trop petite et qui tourne à en devenir fou me rend malade pendant trois jours. S'adressant à cet animal, Prévert disait : « La liberté... Tu ne connais pas le mot, mais tu la cherches, hein ? » Comment

---

<sup>125</sup> Jean-Claude Mourlevat, Entretien pour *Nous Voulons Lire*, op. cit.

<sup>126</sup> Tous les chiffres et rapports officiels sont consultables sur le site de l'ONPE (Observatoire National de la Protection de l'Enfance), ceux cités proviennent de l'onglet « Chiffres Clés » à l'URL : <https://onpe.gouv.fr/chiffres-cles-en-protection-lenfance> et du document « Infographie sur les chiffres clés en protection de l'enfance : chiffres pour l'année 2020 » : [https://onpe.gouv.fr/system/files/publication/synthese\\_cc\\_31dec2020\\_ok\\_0.pdf](https://onpe.gouv.fr/system/files/publication/synthese_cc_31dec2020_ok_0.pdf)

<sup>127</sup> Comtesse de Ségur, *Mémoires d'un âne*, Paris, Hachette, 1860.



pouvons-nous nous arroger le droit d'infliger ça à une autre espèce ? Cet empêchement de se mouvoir, de se déplacer. C'est cauchemardesque. Mais cette torture est tolérée...<sup>128</sup>

Cette lutte n'est pas toujours présente dans les romans de Mourlevat : d'autres enfants-personnages, comme Arthur, le jeune héros de *A comme Voleur*, n'ont pas cet attachement particulier aux animaux. Pour autant, l'auteur lie toujours le thème de la protection animale avec celui du voyage : il s'agit même souvent d'un élément qui déclenche l'aventure, comme dans *Jefferson* où le héros part enquêter dans des abattoirs. Pour Hannah et Yann c'est bien la sensibilité à la souffrance animale qui motive le départ. Mourlevat confère toujours à ses enfants voyageurs cette inclination afin de montrer l'exemple aux jeunes lecteurs et de semer « quelques graines » :

Les horreurs filmées dans les abattoirs par des femmes et des hommes intrépides, et que j'évoque dans le roman (*Jefferson*), me révoltent. Mais je suis plus révolté encore par les conditions d'élevage de certains animaux (poulets et cochons en particulier) parce que leur détresse dure plus longtemps. Ils sont soumis à une lente torture de leur naissance à leur mort, dans un univers concentrationnaire. Sans pouvoir se défendre. On abat chaque jour en France environ 1,7 million d'animaux terrestres pour les manger. Le saviez-vous ? Les réactions négatives ? Elles viendront. Je parlerai volontiers à ces « carnivores », sans l'espoir de les convaincre, mais avec celui de semer, pour commencer, quelques graines de doutes. En tout cas je n'ai peur de rien.<sup>129</sup>

Mourlevat, en construisant des personnages imparfaits mais porteurs de valeurs chères à son cœur, montre à son jeune lecteur les qualités qui lui semblent essentielles : celles de la solidarité et de la bienveillance envers tous les êtres vivants. S'il n'est plus question d'un personnage exemplaire parce qu'obéissant, l'auteur n'oublie pour autant pas la fonction pédagogique que porte la littérature de jeunesse et indique ainsi, grâce à son enfant voyageur, le chemin à emprunter.

### **I.3. Enfance et âge adulte : des frontières floues et des personnages ambigus**

#### **I.3.1. Les relations enfants-adultes en littérature de jeunesse**

Les personnages d'enfants voyageurs de Jean-Claude Mourlevat reprennent, nous l'avons vu, des motifs courants de la littérature de jeunesse. Ils présentent cependant des particularités. Les personnages d'enfants rencontrent plusieurs adultes durant leur voyage et l'on pourrait penser que les différences d'âge sont alors bien délimitées par une relation hiérarchique assez traditionnelle où l'adulte, par sa maturité supposée, est plus sage que l'enfant. Il est vrai que la littérature de voyage pour la jeunesse présente souvent ce type de relation, à commencer par le texte fondateur de Fénelon *Les Aventures de Télémaque*. Considéré par Nathalie Prince comme « la date de naissance de la littérature de jeunesse »<sup>130</sup> car explicitement dédié à un enfant, le Dauphin de France, cet ouvrage raconte le voyage du fils d'Ulysse parti à la recherche de son père. Il est accompagné par

---

<sup>128</sup> Jean-Claude Mourlevat, « Je lutte avec ce que je sais faire, mes histoires. », entretien avec Gwen Bréhault, *Librairies Sorcières*, URL : <https://www.librairies-sorcières.fr/dossiers/interview-jean-claude-mourlevat/?page=1>

<sup>129</sup> Jean-Claude Mourlevat, « Je veux juste être mentalement dans mon histoire, être emporté et y croire », *op. cit.*

<sup>130</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 31.

son précepteur Mentor, en réalité Athéna, dont la dénomination sera à l'origine du mot employé aujourd'hui pour désigner un guide, un exemple à suivre. Le premier livre pour la jeunesse met donc en scène « un couple idéal élève/maître »<sup>131</sup>, établissant que la relation modèle entre l'adulte et l'enfant est d'abord pédagogique. Cela sera confirmé par la littérature du XVIII<sup>e</sup>, parfois surnommé « siècle pédagogique », où « se systématisent en effet à cette époque, de manière assez universelle, une espèce de texte vertueux et moral construit [...] dans un esprit fénelonien »<sup>132</sup>. Toutefois, alors que la conception de l'enfant change peu à peu avec les romantiques du XIX<sup>e</sup>, passant d'un être en formation à un être « idéalement bon »<sup>133</sup> et naïf qu'il faut protéger à tout prix du monde corrompu des adultes, les romans de la route ne tirent pas un trait sur la relation d'apprentissage. *Sans Famille* dépeint un couple maître/élève maintenant emblématique constitué de Vitalis et Rémi. Le saltimbanque, en plus d'apprendre à Rémi les ficelles du métier de musicien ambulant, lui enseigne la lecture à la fois du français et de la musique, le forme à la vie au grand air tout en lui faisant part de sages pensées :

Ton esprit travaille, me dit Vitalis en riant.

— Vous voulez vous moquer de moi ?

— Jamais, mon garçon ; la moquerie peut avoir du bon pour réformer un caractère vicieux, mais, lorsqu'elle s'adresse à l'ignorance, elle est une marque de sottise chez celui qui l'emploie. Attends que nous soyons arrivés à ce bouquet d'arbres, qui est là-bas ; nous nous y reposerons, et tu verras comment je peux t'enseigner la lecture avec ce morceau de bois.<sup>134</sup>

Grand pédagogue, Vitalis fabrique des outils d'apprentissage avec des bouts de bois qui lui permettent d'enseigner tant à Rémi qu'à ses chiens. Il est un « mentor » exemplaire, adoré de Rémi, et ses leçons l'accompagneront toute sa vie : « Et ce me fut un grand bonheur que cet apprentissage ; il me mit à même de résister aux coups qui plus d'une fois devaient s'abattre sur moi, durs et écrasants, pendant ma jeunesse. »<sup>135</sup>. Dans *La Rivière à l'envers*, Mourlevat reprend ce personnage d'adulte instructeur avec Icham. Le vieil homme possède de précieux savoirs, à commencer par la lecture et l'écriture qui sont peu maîtrisées dans le village : « Le vieil Icham était écrivain public, c'est-à-dire qu'il écrivait pour ceux qui ne savaient pas le faire. Il lisait aussi, bien sûr. » (RE I, p. 19). Il montre sa sagesse par des « phrases un peu énigmatiques » (RE I, p. 21) et c'est aussi lui qui parle à Tomek de la rivière Qjar :

Icham éclata de rire en voyant la tête que faisait son jeune ami, puis il eut pitié de lui et commença à expliquer :

— Cette rivière prend sa source dans l'océan, Tu comprends ? Au lieu de s'y jeter, elle en sort. Un peu comme si elle aspirait l'eau de la mer. À son début, elle est large comme un fleuve. (RE I, p. 22)

---

<sup>131</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 32.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>134</sup> Hector Malot, *Sans Famille*, dans Francis Lacassin, *op. cit.* p. 209-210.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 213.

Dans le deuxième tome, Iorim ressemble beaucoup à Icham mais il possède un autre type de savoir. Il n'est pas érudit et parle peu mais les expériences qui ont rempli sa longue vie lui ont appris à survivre aux dangers de la montagne et à connaître ses bêtes comme personne :

On voyait à perte de vue le fragile chemin suspendu à l'à-pic de la montagne. Quelquefois l'équipage s'arrêtait. Sans doute les chevaux refusait-ils de faire un pas de plus, affolés, sans le voir, par l'abîme qui s'ouvrait sur leur droite. Iorim leur chuchotait à l'oreille des choses que nous ne pouvions pas entendre, des secrets entre eux et lui, et ils acceptaient de repartir : un pas, trois pas, dix...jusqu'au prochain arrêt. (RE II, p. 27.)

Cependant, bien que ces adultes soient effectivement des sages ayant beaucoup à enseigner aux jeunes voyageurs, Mourlevat ne les fait intervenir que brièvement. Dans *La Rivière à l'envers*, il y a en fait moins une figure de mentor qu'une véritable équipe enseignante constituée sur la route. Hannah et Tomek croisent le chemin de nombreux personnages qui possèdent différents savoirs à leur transmettre. Marie, en plus de sa connaissance parfaite de la Forêt de l'Oubli, montre à Tomek l'importance de l'humour même dans les moments les plus sombres (RE I, chapitres V et VI). Les Parfumeurs, dont la science en matière de senteurs est impressionnante, prouvent aux enfants la valeur de la solidarité (RE I, chapitres VIII et X, RE II, chapitre VIII). Les Silencieux apprennent à Hannah la survie dans le désert en même temps que la nécessaire économie de la parole et le langage des signes (RE II, chapitre V). Tous ces personnages, et d'autres encore comme Bastibal ou Étienne, montrent qu'un seul homme ne détient pas tous les savoirs et que le véritable enseignant est, dans ces romans, le voyage. En ce sens, Mourlevat propose une solution au dilemme décrit par Isabelle Nières-Chevrel, qui montre le fréquent tiraillement des écrivains entre un souci de moralisation et une intrigue captivante pour le jeune lecteur :

Les adultes sont distribués dans les fictions pour l'enfance et la jeunesse en fonction des personnages d'enfants. On trouve majoritairement des parents, des enseignants, quelques grands-parents, oncles et tantes, c'est-à-dire des personnages qui sont tous, à des degrés divers, en position d'autorité par rapport aux héros. Mais les enfants obéissants n'ont jamais fait de bons héros. Seuls les personnages transgressifs sont dynamiques, parce qu'ils sont désirants. Les écrivains ont senti dès la naissance de la littérature de jeunesse la contradiction entre le souci de moralisation et le nécessaire moteur de la fiction : comment concilier une image des enfants, qui reste toujours globalement positive, avec la liberté propre à tout héros littéraire ? <sup>136</sup>

En effet, si les jeunes voyageurs apprennent bel et bien sur la route, ils n'en restent pas moins des enfants, qui transgressent souvent les recommandations des adultes, surtout celle de ne pas poursuivre leur périple. De plus, Mourlevat dépeint une relation d'apprentissage réciproque : les enfants ont eux aussi beaucoup à enseigner aux adultes. Si Hannah et Tomek démontrent que l'intrépidité des enfants peut permettre d'accomplir des exploits que la prudence des adultes n'autorisait pas, les frères de *L'Enfant Océan* inversent totalement la relation d'apprentissage. Il n'y a aucun adulte « modèle » dans ce roman, tous sont défailants malgré leurs éventuelles bonnes intentions. L'assistante sociale arrive bien trop tard pour aider les enfants alors qu'ils sont maltraités

---

<sup>136</sup> Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 169-170

depuis déjà de nombreuses années, la gendarmerie n'est pas capable de retrouver leurs traces, la boulangère ne prévient pas les autorités, en clair, même si les adultes ne sont pas tous cruels comme Gilles Faivre, ils sont incapables d'aider la fratrie. C'est Yann, guide silencieux et très intelligent à en croire ses professeurs (EO, p. 19-20), qui aurait une leçon à leur donner : celle de la solidarité et de la compassion envers les animaux. Les rapports de force, de sagesse ou d'intelligence apparaissent inversés pour ces enfants qui échappent sans cesse aux adultes en faisant preuve d'ingéniosité, par exemple en dupant les contrôleurs de train alors qu'ils n'ont que trois billets :

Rémy a répété tout bas dans sa barbe la phrase qu'on avait prévue pour les billets :

— On vous les a déjà montrés...on a changé de place...

Mais on savait pas si Fabien les avait déjà montrés justement. C'était un coup de pile ou face ce truc ! Et ben si, ça a marché. Fabien a même pas eu à dire sa phrase. C'est le contrôleur qui l'a dite en premier :

— Vous avez changé de place ? (EO, p. 109-110)

Les enfants connaissent le triomphe ultime sur les adultes lorsqu'ils déjouent les plans de Faivre et s'échappent de sa maison : même s'ils sont secouru par la police, celle-ci ne les aurait jamais retrouvés si Yann n'avait pas déniché un téléphone pour les prévenir. Les enfants semblent donc supérieurs aux adultes dans ce roman et correspondent en ce sens à une vision de l'enfance très courante en littérature, celle d'un âge d'or.

### **I.3.2. Caractériser l'enfance**

Au cours de l'histoire, différentes conceptions de l'enfance se sont succédées, ce qui a eu un effet sur la littérature et la littérature de jeunesse en particulier. Si nous avons déjà survolé celle de l'enfant comme un être à éduquer puis celle des romantiques idéalisant cet âge, il faut nous attarder sur l'enfant décrit dans des ouvrages plus récents. Philippe Forest, dans sa conférence « Écrire l'enfance »<sup>137</sup>, étudie la vision de l'enfance comme paradis perdu à partir de la phrase de Saint-Exupéry « L'enfance, ce grand territoire d'où chacun est sorti. D'où suis-je ? Je suis de mon enfance. Je suis de mon enfance comme d'un pays. »<sup>138</sup>. Il présente pour cela trois romans fondamentaux de la littérature de jeunesse, à savoir *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, *Peter Pan* et *Le Petit Prince*. Il montre que cette idée de « pays de l'enfance » s'accompagne toujours de la nostalgie des adultes d'avoir quitté cet âge de fantaisie où tout est possible. On peut dire que ces ouvrages, dont l'influence se fait toujours ressentir dans la littérature de jeunesse contemporaine, décrivent des enfants plus impertinents, plus autonomes, plus complexes qu'auparavant. Dans *La Rivière à l'envers* la magie qui imprègne l'univers construit par l'auteur

---

<sup>137</sup> Philippe Forest, *Écrire l'enfance*, Université de Nantes, 2013, URL : [https://www.youtube.com/watch?v=wWqUxP0nwAs&ab\\_channel=NantesUniv](https://www.youtube.com/watch?v=wWqUxP0nwAs&ab_channel=NantesUniv)

<sup>138</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, 1942, p. 158.

rappelle le pays des merveilles, par exemple avec le champs de fleurs géantes où les hallucinations de Tomek produisent un effet de *nonsense* (non-sens) typique de la littérature de Carroll :

Il se retourna et vit qu'effectivement un jeune veau trotta derrière lui. Le temps de se frotter les yeux et le petit animal avait disparu. Mais autre chose arriva : les cheveux de Tomek avaient poussé d'un coup et ils lui arrivaient jusqu'aux hanches. Il saisit donc aussitôt la paire de ciseaux que lui tendait gentiment une grande poule en costume de ville qui marchait à côté de lui, et il entreprit de les couper. Mais plus il les coupait et plus ils repoussaient. (RE I, p. 73)

Dans le même chapitre, Mourlevat insère des comptines, rappelant les fameuses *nursery rhymes* qui ont inspiré Lewis Carroll :

Tomek avait du mal à tenir debout tant il riait. Mais comme tous chantaient avec entrain, il reprit avec eux, de plus en plus fort :

*Coupe coupe*

*La cravate*

*Coupe coupe*

*Le dindon*

*Les escargots n'ont pas de pattes*

*Ni les moutons*

*Ni les cochons !* (RE I, p. 74)

Le lecteur peut également penser au pays de Nulle Part (*Neverland*, le pays de Peter Pan), lors de la traversée de l'océan lorsque *Vaillante* croise sur sa route « le pavillon noir d'un bateau pirate » (RE I, p. 148). Dans *La Rivière à l'envers*, un grand nombre d'éléments peuplant traditionnellement l'imaginaire de l'enfance sont présents. L'univers traversé par Tomek et Hannah a tout de la poétique description du pays de l'enfance donnée par Barrie :

Le pays de Nulle Part est toujours plus ou moins une île avec de merveilleuses éclaboussures de couleur çà et là, des récifs coralliens et, au large, de fins bateaux de pirates, des antres sauvages et solitaires, des gnomes (pour la plupart tailleurs), des grottes traversées de rivières, de jeunes princes avec six frères plus âgés, une cabane croulante et une très vieille petite dame au nez crochu [...] <sup>139</sup>.

*L'Enfant Océan*, quant à lui, diffuse une atmosphère mélancolique bien présente dans les fins douces-amères du *Petit Prince* et de *Peter Pan* où l'idée de la vieillesse et de la mort côtoie celle de l'espoir. Dans ces romans, le voyage qui s'achève est toujours lié à la notion de perte : celle des amis rencontrés en route, celle d'un exotisme exaltant pour retourner à un morne quotidien. Le voyage, en tant que métaphore du chemin de la vie, peut aussi renvoyer à la mort puisqu'il doit prendre fin. Dans tous les cas, la fin de ces romans correspond à un retour difficile à la réalité : le personnage doit accepter l'achèvement d'un moment d'aventure en même tant que le jeune lecteur qui doit aussi leur dire au revoir. Mais la fin d'un moment est aussi le commencement d'un autre, c'est pourquoi la fin doit rester ouverte et l'espoir doit subsister : « On n'a pas le droit de désespérer

---

<sup>139</sup> James Matthew Barrie, *Peter Pan*, trad. Henri Robillot, Gallimard jeunesse, collection « Folio Junior », 1997, p. 15-16.

un enfant »<sup>140</sup>. Alors, après le drame, Yann ne reverra plus jamais ses frères mais il est enfin libre. Comme pour le *Petit Prince*, le lecteur se demande : que devient-il ?

Il nous faut distinguer le sentiment de l'enfance et l'enfance en elle-même : les auteurs peuvent transmettre un sentiment de l'enfance au travers de personnages adultes. Par exemple, l'aviateur du *Petit Prince* méprise les « grandes personnes », trop sérieuses à son goût, et ne semble pas vouloir appartenir à cette catégorie même à l'âge adulte. Dans ce roman, le sentiment de l'enfance est représenté par l'imagination et la fantaisie : c'est ce que transmettent les multiples dessins du narrateur tels que l'éléphant dans le boa où le mouton dans la caisse. Mourlevat détache lui aussi le sentiment de l'enfance de l'âge de ses personnages. Dans ses romans, c'est surtout le rire qui représente ce sentiment. La présence de ce motif chez un personnage plutôt qu'un autre renseigne le lecteur sur son lien à l'enfance et la présence éventuelle d'une « âme d'enfant ». Pour l'auteur, l'enfance ne semble pas avoir d'âge : alors que l'humour de nombreux personnages adultes se fait ressentir, les enfants, en particulier de *L'Enfant Océan* sont bien sérieux. Ainsi, pour mieux comprendre l'enfant voyageur de Mourlevat, il faut s'intéresser aussi à ces personnages adultes qui portent en eux le sentiment de l'enfance. C'est par contraste que nous pourrions déterminer la particularité de ces jeunes voyageurs qui paraissent, nous le verrons, entre deux âges. L'humour est, pour l'auteur, la marque d'une âme d'enfant paradoxalement absente chez les jeunes personnages de *L'Enfant Océan*. Cette absence signe l'étrangeté de la fratrie et les éloigne de leur statut d'enfant. Cela « frappe » les adultes, le chauffeur du camion par exemple s'en étonne (EO, p. 32) « Sans rigoler, tout ça. Ça m'a frappé, ce détail. Parce que des mômes qui grimpent dans ma couchette à quatre pattes, ça doit rigoler normalement, non ? ». Cette idée est reprise p. 48 : « Les autres regardent sans rire. Sans rire. Ça m'a frappé, ça. » ou encore p. 124 : « Aucun ne riait. Ça m'a frappé ». D'ailleurs la libération ponctuelle du malheur de ces enfants se fait par le rire, qui caractérise des parenthèses d'insouciance enfantine : « Ça a fait *platch* dans la boue. On n'a pas pu s'empêcher de rire. Et il a ri avec nous » (EO, p. 41) mais signe aussi la fin de leur calvaire :

— C'est où que vous êtes, mes petits ? elle a dit, et je l'avais jamais entendue nous appeler comme ça, ses petits...

— On est enfermés dans une maison, au bord de l'Océan...

— Ta gueule ! elle a crié, mais c'était pas pour moi, c'était pour Corniaud qui jappait à côté d'elle. Du coup on a tous éclaté de rire. (EO, p. 142)

L'absence de rire est d'autant plus marquante qu'elle contraste avec certains personnages adultes qui, au contraire, font preuve d'une joie de vivre et d'une insouciance qui les rapprochent de l'enfance. C'est le cas de Marie avec qui Tomek enchaîne les fous rires mais aussi du peuple de « petits parfumeurs » décrits comme particulièrement joyeux, de « drôles de pitres » qui adorent jouer

---

<sup>140</sup> Jean-Claude Mourlevat, « Je dois être auteur... », *op. cit.*, p. 1.

la comédie, chanter et manger des crêpes (RE I, p. 108). Dans *L'Enfant Océan*, le chauffeur de poids lourds est le seul qui rit dans le camion (EO, p. 34). Sans que le motif du rire soit cette fois-ci convoqué, d'autres personnages brouillent les frontières de l'enfance et de l'âge adulte : Icham le vieux sage érudit « boude comme un enfant de trois ans » si Tomek ne lui rapporte pas un nougat ou un caramel (RE I, p. 21), Iorim, à l'âge de cent ans, est « comme un jeune homme qui veut gâter sa fiancée » (RE II, p. 153) et dans *L'Enfant Océan* l'écrivain jubile comme « un enfant qui va découvrir la mer » (EO, p. 44). Ces adultes-enfants sont les adultes idéaux pour Mourlevat, ceux qui n'ont pas perdu leur « âme d'enfant ».

Alors que pour Barrie les adultes n' « aborderont plus jamais » au pays de l'enfance<sup>141</sup>, celui-ci n'a rien d'un paradis perdu pour Mourlevat : le décalage entre ces adultes rieurs et ces enfants trop sérieux montre que l'enfance n'est d'une part pas toujours idéale, et d'autre part que rien n'empêche l'adulte de renouer avec elle.

### **I.3.3. Des enfants entre deux âges**

Si, dans les romans de notre corpus, certains adultes ont encore un pied dans l'enfance, les enfants voyageurs ont quant à eux un statut bien particulier. L'absence de rire, nous l'avons vu, indique déjà une ambivalence, dépeignant des personnages d'enfant pas si enfantins. Les personnages de Mourlevat paraissent en fait entre deux âges ; l'auteur tente de faire transparaître tout un spectre de maturité sans assignation définitive à un âge ou un autre.

Certains jeunes personnages ressemblent à des adultes ou refusent totalement leur identité d'enfant, d'autres peuvent même être plus sages, courageux ou rusés que les adultes. Yann, qui a pourtant le physique d'un bébé, a un air d'adulte troublant : « “Bout de chou”, “mignon”, “mimi”, “trognon” : voilà ce qu'on avait envie de dire de lui, mais on en était empêché par cette expression d'adulte qu'il avait autour des yeux et de la bouche, cette gravité. » (EO, p. 10). Il est sans cesse renvoyé à ce statut particulier, ses mains minuscules ont l'aspect de mains de travailleur (EO, p. 13) et c'est son autorité hors du commun qui marque les adultes : « J'ai connu pas mal de petits enfants dans ma vie, mais avec une autorité pareille, j'avoue que c'était la première fois. » (EO, p. 47). Les autres frères ne sont pas non plus totalement des enfants, ou ne peuvent pas l'être. Les rôles dans la famille semblent inversés et les enfants endossent les missions des adultes, ce sont eux qui protègent et rassurent : « Quand il était bébé, c'est nous qu'on s'en occupait, la nuit. La mère

---

<sup>141</sup> « Sur ces rives magiques jouent sans se lasser les enfants avec leurs frêles canots d'osier. Nous aussi, nous y avons joué et nous avons encore dans les oreilles la rumeur du ressac, même si nous savons que nous n'y aborderons plus jamais. », James Matthew Barrie, *op. cit.*, p. 16.

montait pas. » (EO, p. 27). Isabelle Nières-Chevrel décrit ce motif comme celui « d'enfant sauveur », récurrent dans le roman du XIX<sup>e</sup>, et avec lequel les écrivains contemporains « renouent »<sup>142</sup>. Dans un certain nombre de romans contemporains étudiés par Françoise Ballanger<sup>143</sup>, alors que les parents sont profondément défailants, « ce sont les enfants qui prennent en charge leurs parents avec leur ténacité, leur énergie, leur sens des responsabilités, comme s'il fallait que les premiers tiennent quand les seconds s'effondrent »<sup>144</sup>. La situation est légèrement différente dans *L'Enfant Océan* puisque les plus grands remplissent le rôle des parents pour s'occuper, non pas de ces derniers, mais de leur jeune frère délaissé. Puis, l'autorité sera redistribuée lorsque le plus petit guidera ses aînés pour échapper à leurs parents. Il s'agit bien sûr d'un trait emprunté au personnage de conte qui a inspiré celui de Yann, le Petit Poucet, qui prend en charge la survie de ses frères dans la forêt et dans la maison de l'Ogre. Yann, comme bien des personnages de contes avant lui, par exemple Jack des *Jack Tale's*, dont le plus connu en France est *Jack et le haricot magique*, montre qu'une petite taille et un jeune âge ne sont pas synonymes d'impuissance. Cette remarque s'applique également aux deux héros de *La Rivière à l'envers*.

Tomek, qui travaille dès son jeune âge et assume seul les responsabilités imposées par la tenue d'un commerce, fait preuve, au cours de son voyage, d'une grande force de caractère et de courage. Contrairement à ce que pense Marie, il n'est pas comme tous les enfants de treize ans et malgré une hésitation, il se risque à entrer seul dans la Forêt de l'Oubli : « Alors ça va. Aucun enfant de treize n'oserait entrer tout seul dans cette forêt [...] il s'avança avec détermination vers la forêt. » (RE I, p. 43-45). Hannah, que l'obscurité des bois n'intimide pas, y pénètre sans tergiverser : « Tu m'as dit combien tu avais hésité avant de t'y aventurer. Eh bien, ne te vexe pas, mais je me demande si je me suis arrêtée trois secondes devant ! J'y suis entrée comme on entre dans un bois pour cueillir des champignons » (RE II, p. 71). Sur l'Île inexistante, Tomek décide d'aller affronter le danger inconnu de l'arc-en-ciel noir alors que très peu d'adultes s'y sont risqués. Non seulement il y affronte la sorcière mais il trouve la réponse à l'énigme alors que personne avant lui n'avait réussi, délivrant les naufragés (RE I, p.141-147). Tomek, en faisant preuve d'un courage d'homme adulte, s'élève au rang des héros plus âgés de la mythologie comme Ulysse, Hercule ou Œdipe :

La devinette de la sorcière fut sur toutes les lèvres. Facile ! disaient les enfants, moi aussi j'aurais trouvé ! Mais les adultes savaient bien que si personne n'avait réussi à résoudre l'énigme, c'était à cause de la terreur qui paralysait et empêcher de réfléchir. Il avait fallu le courage de Tomek pour la surmonter. (RE I, p. 147-148)

---

<sup>142</sup> Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 176.

<sup>143</sup> Françoise Ballanger, « Laetitia, Pétunia, Angel et les autres...Qui sont les enfants ? », *La Revue des livres pour enfants*, n°229, juin 2006, p. 115-123.

<sup>144</sup> Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 176.



Hannah, quant à elle, refuse de se voir comme une enfant, pour elle l'enfant qu'elle était est morte en même temps que son père : « Il est mort d'épuisement. Je n'avais que neuf ans. Ce matin-là s'est achevée mon enfance. » (RE II, p. 12). Dans les épreuves, elle se répète qu'elle « n'est plus une enfant » pour se donner du courage mais reste paradoxalement très attachée à l'univers de l'enfance, notamment celui des contes. Elle croit ainsi que son oiseau est une princesse métamorphosée avant d'elle-même incarner une véritable princesse. En devenant Alizée elle profite de la vie au château et, à l'image de Cendrillon, échange ses haillons pour une belle robe :

Quel plaisir délicieux de se prélasser dans l'eau tiède et savonneuse, de se laisser frotter le dos, les pieds. Je n'avais plus pris un vrai bain depuis des mois. Ensuite, l'une des deux femmes m'a séchée dans une immense serviette chaude et parfumée, puis l'autre a ouvert la porte de l'armoire où étaient suspendues plus de trente robes différentes. (RE II, p. 112-113)

Malgré son entêtement à se détacher de l'enfance, peut-être signe de faiblesse pour elle, Hannah réalise un rêve partagé par de nombreuses petites filles. Mourlevat rappelle à son personnage que la magie est indispensable pour accomplir des miracles : pour cela, Hannah doit accepter qu'elle n'est pas encore tout à fait une adulte.

Hannah est certainement la plus représentative de ces personnages entre deux-âges. Elle devient, au cours de son voyage, une adulte dans un corps d'enfant. Lorsqu'elle rentre pour la première fois dans le désert, elle rencontre une caravane qui la conduit tout droit dans une nouvelle de Jean-Claude Mourlevat *L'Homme qui ne possédait rien*<sup>145</sup>. Ce texte, commandé par le Secours Populaire en 1999 et qui fait désormais partie du recueil *Des Mots pour la vie*<sup>146</sup>, raconte l'histoire d'un homme qui se voit offrir l'opportunité de vivre toute une existence avant de retourner à son point de départ. Ce thème du retour est récurrent dans l'œuvre de Mourlevat : dans *La Rivière à l'envers* il est présent dès le titre et constitue une particularité de la rivière, celle de retourner à sa source ; la structure diptyque y renvoie aussi puisque le début du deuxième tome est un retour au point de départ. Mourlevat reprend ce thème dans l'histoire d'Hannah, qui va vivre la même expérience que le personnage de *L'Homme qui ne possédait rien*. Talik, un jeune garçon, propose à la jeune fille de vivre ce qui adviendrait si elle suivait la caravane rencontrée dans le désert, tout en ayant le choix de revenir lorsqu'elle le souhaite. Elle va alors grandir, lier des amitiés, trouver du travail, se marier, avoir des enfants puis des petits-enfants avant de décider de retourner à l'instant précis de sa rencontre avec la caravane (RE II, p. 53-59) :

La plupart d'entre nous sont restés à Topka, où il faisait bon vivre. J'ai follement aimé cette ville tapageuse, colorée, étonnante. Je m'y suis mariée au bout de deux ans à un jeune homme qui s'appelait Amos. Celui des sandales de cuir ! Il avait été bien patient ! Ensemble, nous avons tenu une auberge. Le travail ne manquait pas. Je faisais la cuisine, Amos servait les clients. Nous avons gagné suffisamment d'argent pour acheter une jolie

---

<sup>145</sup> Jean-Claude Mourlevat, *L'Homme qui ne possédait rien* [2000], Thierry Magnier, 2002.

<sup>146</sup> Secours populaire français, collectif d'auteurs, *Des Mots pour la vie*, Paris, Pocket, 2000.

maison ombragée sur les hauteurs. Nous avons appelé notre premier enfant « Chaan », ce qui veut dire « Désert ». (RE II, p. 56)

Mourlevat a même poussé le clin d'œil jusqu'au choix de la ville dans laquelle Hannah se rend, Topka, qui porte le même nom que celle de la nouvelle. L'écrivain insère alors à la fois une fiction dans une fiction et une vie, accélérée, dans une vie. Durant tout le reste de l'histoire Hannah a donc un vécu de grand-mère même si elle est dans son corps de fillette de douze ans. Avec cette vie enchâssée, elle garde la marque de son expérience de femme adulte mais conserve paradoxalement des caractéristiques de petite fille : dans la Forêt de l'Oubli, elle se récite la recette du riz au lait, douceur de son enfance, pour tromper la peur. En fait, en quittant Topka et en revenant en arrière, Hannah retrouve la jeune fille qu'elle était et qu'elle avait perdue :

J'ai commencé à oublier la petite Hannah d'autrefois, celle du marché aux oiseaux, celle de la passerine. Lorsque je m'efforçais de penser à elle, elle me semblait si lointaine et malicieuse, comme un enfant qui joue à se cacher et qu'on ne parvient pas à apercevoir. (RE II, p. 55)

Ce n'est pas la seule fois où Hannah se perd elle-même, cela arrive également dans la Forêt de l'Oubli, où elle croit devenir folle (RE II, p. 73), dans le royaume d'Alizée, où elle devient une autre, et même à son retour où elle ne se reconnaît plus : « Ce que j'avais osé un an plus tôt, par innocence, me faisait peur désormais » (RE II, p.147). Il semble qu'à chaque fois qu'Hannah grandit un peu trop, Mourlevat la ramène en enfance. Il est alors tout naturel qu'elle soit accueillie par l'odeur du riz au lait, dessert de nostalgie et sorte de madeleine de Proust, lorsqu'elle retrouve Iorim à Ban Baïtan. L'écrivain montre que ce lien à l'enfance doit être conservé, comme lors de la traversée de la Forêt de l'Oubli, car c'est lui qui empêche de se perdre définitivement.

Avec ces personnages ambigus, Mourlevat dépeint une vision de l'enfance mouvante, complexe. Les enfants voyageurs ne correspondent pas à des caricatures, ils ne sont ni trop naïfs, ni trop insoucians. Pour autant, l'auteur rappelle que conserver une âme d'enfant est essentiel, c'est pourquoi les jeunes personnages de ses romans, s'ils grandissent effectivement, restent entre deux-âges. Ils partagent des caractéristiques adultes, sont souvent sérieux ou surpassent les plus grands mais ils ne quittent jamais tout à fait l'enfance. Les enfants voyageurs sont de vrais personnages hybrides, tout en nuances, qui appartiennent autant à l'enfance qu'à l'âge adulte et questionnent alors profondément la définition même de l'enfance.

## II. Découvrir l'ailleurs, cheminer en soi : l'enfant face au monde

### II.1. L'étrange ailleurs

#### II.1.1. *Le Cogito du voyageur*

##### II.1.1.1. *Le départ*

Voyager c'est en premier lieu partir, quitter le foyer, le quotidien, le connu. Le départ n'est donc jamais un acte anodin, c'est un arrachement et même une blessure pour Mourlevat :

Je pose sans cesse le doigt sur cette même blessure, cette même nostalgie-mélancolie. Partir... Et quitter, donc... Ouvrir la porte, mais la refermer derrière soi, aussi. [...] Dire adieu à des gens qui disparaissent dans le sombre, et voir déjà la silhouette des autres qui se dessinent, et qu'on quittera aussi, un jour.<sup>147</sup>

Partir est pourtant considéré comme absolument nécessaire pour grandir ; l'adolescent devient adulte en quittant le foyer parental, celui qui y reste trop longtemps est d'ailleurs souvent moqué. Selon Bachelard c'est ce départ qui permet de se trouver, et même plus : d'exister. Il commente une phrase de Hughes, citée par Sartre dans son ouvrage sur Baudelaire<sup>148</sup> : « Fatiguée de ce jeu, elle marchait sans but vers l'arrière quand il lui vint tout à coup la pensée fulgurante qu'elle était elle... »<sup>149</sup>. Bachelard montre comment se déploie un *cogito* de la sortie : « La pensée fulgurante que l'enfant, dans le conte, reçoit d'être elle-même, elle la trouve en sortant de "chez-soi" [...] L'enfant vient de découvrir qu'elle était elle en explosant vers l'extérieur »<sup>150</sup>. Cette urgence de partir, de sortir de chez soi, d'exploser vers l'extérieur, caractérise le départ de tous les enfants voyageurs de notre corpus. Hannah fugue au beau milieu de la nuit pour sauver son oiseau sans dire au revoir à sa famille adoptive et la fratrie de *L'Enfant Océan* fait de même malgré la pluie. C'est certainement le personnage de Tomek qui correspond le mieux aux propos de Bachelard : en effet le *cogito* de la sortie sous-entend, pour l'auteur, un « *cogito* de l'être replié sur soi »<sup>151</sup>. Il explique, toujours à propos de cette phrase de Hughes, que cette « explosion » vers l'extérieur se fait en réaction « à des concentrations dans un coin de l'être »<sup>152</sup>. Peut-être ce *cogito* de la sortie s'impose-t-il lorsque le chez-soi n'est plus suffisant pour se penser. Comme le papillon doit percer le cocon devenu trop étroit pour ses ailes, l'enfant doit quitter le foyer pour pouvoir grandir. Ce sont les grands espaces autorisés par le voyage qui laissent la place nécessaire à l'enfant pour s'épanouir, et Tomek rêve

---

<sup>147</sup> Jean-Claude Mourlevat, Entretien avec *Ricochet*, op. cit.

<sup>148</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* [1947], Paris, Gallimard, « Les Essais », 1975, p. 22.

<sup>149</sup> Richard Hughes, *Un cyclone à la Jamaïque*, trad. Jean Talva, Paris, Plon, 1931, p. 133, cité par Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957, p. 207.

<sup>150</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 208.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid.*

précisément de vastes étendues. Il montre un violent désir de partir : alors qu'il ne fuit aucun danger et n'a pas de quête essentielle à accomplir, Tomek trépigne, il ne tient pas en place, se sent oppressé, presque claustrophobe dans sa petite épicerie. C'est donc en réaction à un quotidien étriqué qu'il rêve de liberté et d'immensité :

Il avait envie de partir, de voir le monde. Depuis la fenêtre de son arrière boutique, il regardait souvent la vaste plaine où le blé de printemps se balançait avec grâce, semblable aux vagues de la mer. Et seul le ding ding de la sonnette à la porte de la boutique pouvait l'arracher à sa rêverie. D'autres fois, très tôt, il allait marcher sur les chemins qui se perdaient dans la campagne, dans le bleu si tendre des champs de lin au petit jour, et cela lui arrachait le cœur de devoir rentrer à la maison. Mais c'est à l'automne surtout, au moment où les oiseaux de passage traversaient le ciel, dans leur grand silence, que Tomek ressentait avec le plus de violence le désir de s'en aller. (RE I, p.11)

Le désir de partir s'installe petit à petit pour Tomek et perdure suffisamment longtemps pour devenir presque insoutenable. La longueur du temps qui passe s'exprime d'abord par l'usage de l'imparfait mais aussi par l'évocation des saisons, le printemps et l'automne, qui accompagnent les rêveries du personnage. Tomek éprouve un avant-goût de la liberté qu'offre le voyage par ses marches matinales. Le verbe « se perdre » est ici employé par glissement sémantique puisque c'est normalement le marcheur qui se perd et non les chemins. Cet hypallage permet peut-être de souligner le désir, pour le garçon, de se défaire d'un quotidien étouffant. En empruntant ces chemins Tomek espère se perdre aussi, ce qui lui enlèverait à la fois la possibilité du retour qui lui « arrachait le cœur » et la culpabilité qu'il ressentirait en quittant volontairement ses responsabilités au village. L'idée de liberté surgit par l'évocation de sensations : la vue d'abord, celle de Tomek qui, de sa petite fenêtre, compare la « vaste plaine » aux « vagues de la mer ». Le thème de l'immensité est alors convoqué en contraste avec la fenêtre de la petite boutique d'où provient le regard, ce qui renforce l'impression d'enfermement que ressent le personnage. L'utilisation de l'épithète « vaste », adjectif baudelairien par excellence selon Bachelard<sup>153</sup>, confère une poésie au texte :

ce mot *vaste* qui donne calme et unité, ce mot qui ouvre un espace, qui ouvre l'espace illimité. Il nous apprend, ce mot, à respirer avec l'air qui repose sur l'horizon, loin des murs des prisons chimériques qui nous angoissent.<sup>154</sup>

L'image de l'aube, celle du « petit jour », évoque, quant à elle, le champ des possibles et la liberté de ceux qui ont toute la journée devant eux. Le sens du toucher se met également au service de ce sentiment de liberté. La comparaison visuelle entre la plaine et la mer est complétée par l'évocation d'une brise, celle qui fait onduler le blé « avec grâce » et se rapproche du souffle maritime qui forme les vagues. Le vent est bien synonyme de liberté puisqu'il appartient au « dehors », en opposition à la chaleur peut-être étouffante du foyer. L'ouïe est également utilisée pour marquer le

---

<sup>153</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 268.

<sup>154</sup> *Ibid*, p. 275.

contraste entre les rêveries de Tomek, peuplées du « grand silence » des oiseaux de passage, et la réalité de son quotidien rythmé des « ding ding » de la sonnette des clients. Cette onomatopée exprime un son très ordinaire qui tire le personnage de ses espoirs de vie extraordinaire en rompant avec l'onirisme. Enfin, l'image des oiseaux de passage semble révéler la nature profonde de Tomek dont le désir de partir est presque instinctif, animal. Alors que l'oiseau évoque déjà la liberté par sa capacité à voler, l'ajout du qualificatif « de passage » insiste sur ce sentiment puisque le voyage est inscrit dans la nature de ces êtres, tout comme cela semble être le cas pour Tomek. Ces oiseaux peuvent aussi constituer une allusion intertextuelle à un autre roman de voyage pour la jeunesse, *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*<sup>155</sup>, dans lequel le jeune protagoniste voyage sur le dos d'un jars aux côtés d'une bande d'ois sauvages. Le passage de ces êtres dans le ciel semble en tout cas annoncer le devenir de Tomek qui, comme eux, va accomplir un long voyage pendant la saison froide<sup>156</sup> avant de revenir chez lui. L'image de l'oiseau évoque à n'en pas douter un voyage, mais celui-ci a la particularité de se faire aussi sur le plan vertical, dans les hauteurs. À en croire Marie-Louise Von Franz, l'oiseau est l'

image de l'envol de l'âme, de l'inspiration, de la nostalgie et de l'aspiration vers un au-delà qui dépasse notre moi [...] Il nous fait passer du niveau du moi égotique à celui où, nous mettant à l'écoute de nos propres profondeurs et de la parole silencieuse qui s'y prononce, nous essayons de nous rendre fidèles à cette réalité qui est « Intimior intimo meo », plus intime à moi-même que moi<sup>157</sup>.

Il incarne donc très bien l'idée de *cogito* de la sortie qui donne au thème du départ une valeur introspective et de découverte de soi. Dès lors que le personnage sort de chez lui, il débute aussi un voyage intérieur.

#### II.1.1.2. *Le corps en mouvement*

Ce premier temps du voyage implique bien souvent une marche à pied, c'est le cas pour Tomek et pour la fratrie de *L'Enfant Océan*. Hannah, quant à elle, débute son voyage en diligence mais n'échappera pas à de longues et éprouvantes heures de marche. En cela, les voyages écrits par Mourlevat s'inscrivent dans la lignée de nombreux autres voyages d'enfants, comme ceux d'Hector Malot ou autres tours de France<sup>158</sup>. La récurrence de ce motif de la marche à pied peut s'expliquer par son pouvoir méditatif au travers duquel se déploie un autre type de *cogito*, celui du corps en

---

<sup>155</sup> Selma Lagerlöf, *op. cit.*

<sup>156</sup> Comme le montre le chapitre XI : « La neige ». On peut retracer une temporalité approximative avec un départ à la fin de l'automne et un retour à la fin du printemps.

<sup>157</sup> Marie-Louise Von Franz, *La Voie de l'individuation dans les contes de fées*, trad. Francine Saint René Taillandier, La Fontaine de Pierre, Paris, 1978, p. 299.

<sup>158</sup> De nombreux exemples sont étudiés dans le troisième numéro des *Cahiers Robinson* : Voyages d'enfants : « Tours », 1998.

mouvement pour reprendre les termes de Patrice Favaro<sup>159</sup>. Celui-ci fait le lien entre le mouvement du corps et celui de la pensée en s'appuyant notamment sur les propos de Rousseau dans *Confessions* : « Jamais je n'ai aussi bien pensé, n'ai aussi bien été moi-même que dans les longs voyages que j'ai fait seul et à pied [...] quand mon corps se déplace, mes pensées en font autant. »<sup>160</sup>. Pour Favaro, le voyage, celui du personnage mais aussi de l'écrivain et du lecteur, stimule tant physiquement que mentalement :

Il existe un subtil jeu de miroirs entre un corps qui se déplace dans l'espace et une pensée qui en fait autant. Voyager pour écrire (on témoigne ainsi d'un espace réel, référentiel), ou encore écrire pour voyager par la pensée (on témoigne alors d'un espace imaginaire) constituent deux manières conjointes de se sentir, de se ressentir et de demeurer vivant, dans l'exercice de sa pensée comme dans sa mise en actes [...] il sera toujours nécessaire à l'homme de se mouvoir... pour s'émouvoir.<sup>161</sup>

Cette faculté de la marche à pied en fait un motif de choix pour les textes mettant en scène cette période charnière de la sortie de l'enfance : elle permettrait, de la même façon que le départ du foyer parental, de se révéler à soi-même. En exposant le voyageur aux tourments de la nature, elle le met à nu et l'oblige à ne garder que l'essentiel, selon Favaro :

C'est la vertu première du voyage que d'imposer un dépouillement qui nous dévoile à nous-mêmes et nous expose sans fard au regard de ceux que nous croisons dans notre périple. On ne peut s'abriter longtemps sous le masque protecteur du paraître dans un environnement inconnu. Le voyage est un bain révélateur, comme en utilisent les photographes, un bain qui fait apparaître à la lumière crue la personnalité profonde de celui qui l'a entrepris.<sup>162</sup>

Dans les romans de notre corpus, la puissance méditative du voyage à pied est rarement explicite mais est toujours suggérée par le silence qu'elle impose. Les témoignages des frères de *L'Enfant Océan* et leur tonalité pathétique évoquent une ambiance grave, lourde, à l'opposé de ce que devrait être une joyeuse bande d'enfants. Les pleurs se font « en silence » (EO, p. 87), les dialogues sont rares, brefs et pragmatiques et les communications non-verbales de Yann ne font que renforcer cette atmosphère étrange qui plonge les enfants dans une sorte de torpeur. L'action répétitive de la marche provoque presque une désincarnation, état qui pourrait être atteint par la méditation ou la transe hypnotique, où le corps et l'esprit semblent détachés :

On a regardé nos jambes pour voir s'il en restait encore, si elles étaient pas usées jusqu'aux genoux. Il en restait encore... Elles marchaient toutes seules, nos jambes. Est-ce qu'elles allaient seulement nous obéir et s'arrêter quand on le leur demanderait ? (EO, p. 93-94).

Les enfants sont comme des automates : leur corps semble fonctionner tout seul et ils peuvent alors se perdre complètement dans leurs pensées. Dans le désert, Hannah aussi est confrontée au silence qui, après l'avoir profondément déstabilisée, engendre un sentiment de sérénité : « C'est étrange, je

---

<sup>159</sup> Patrice Favaro, « Du déplacement du corps et de la pensée », *La Littérature de voyage pour la jeunesse*, Thierry Magnier, Paris, 2009, p. 67-70.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 70.

commence à aimer le silence. À m’y sentir bien. Au fond, il y a moins de choses à dire que ce qu’on croit.» (RE II, p. 64). Tomek vit une expérience similaire en marchant sur la falaise et ces premières marches semblent préparer les deux enfants à l’ascension finale de la Montagne Sacrée. Les derniers mètres qui les séparent de l’eau magique sont parcourus avec gravité : « Le lendemain, ils parlèrent peu. Ils se contentèrent de marcher en silence. » (RE I, p. 173). Cette marche les prépare aux questions existentielles qui vont assaillir les jeunes voyageurs au sommet. Le départ comme la marche à pied, en interrogeant l’essence même du voyageur, sont des outils d’introspection de choix pour les personnages de Mourlevat.

### II.1.2. *Un Ailleurs dépaysant*

En sortant de chez eux pour parcourir le monde, les enfants voyageurs découvrent des paysages inconnus, un climat atypique, une faune et une flore hors du commun. Tomek et Hannah parcourent des lieux imaginaires et donc dépaysants pour le personnage comme pour le lecteur du début à la fin de l’histoire. Contrairement à un certain nombre de récits merveilleux dans lesquels les personnages sont familiers avec les lieux féeriques, les enfants de *La Rivière à l’envers* s’étonnent de la magie des paysages qu’ils traversent. Ils sont souvent incrédules, comme pourrait l’être le lecteur, lorsqu’ils sont confrontés à des événements surnaturels et s’assurent à chaque fois de leur véracité : Tomek assiste à une démonstration de Marie dans la Forêt de l’Oubli (RE I, p. 42-45) et Lalik doit lui aussi prouver à Hannah que sa proposition dans le désert est bien réelle (RE II, p. 51-53). Les enfants voyageurs sont donc décontenancés face à la magie et les territoires traversés dépaysent parce qu’ils sont dotés de caractéristiques qui dépassent l’entendement. Mourlevat regroupe tous les espaces qui font rêver les amateurs de littérature de voyage en y ajoutant une dose de merveilleux. Ainsi, les lieux classiques des récits de voyages et d’explorations sont présents : désert, forêt, île, montagne, océan ; autant de paysages emblématiques des romans de Stevenson ou de Verne. Ces espaces peuvent évoquer à la fois une idée d’immensité où les possibilités d’explorations et d’aventures sont infinies mais aussi une impression d’isolement et de danger provoquée par une nature hostile à l’Homme. Ils sont, en fait, surtout marqués par une forme de mystère qui suggère que tout est encore à découvrir. Cette notion de découverte est essentielle dans le dépaysement du personnage tout comme dans celui du jeune lecteur. Mourlevat reprend des lieux de conte et leur confère des pouvoirs. La Forêt de l’Oubli est par exemple assez traditionnelle ; sombre et remplie de dangers, elle évoque les redoutables forêts des contes comme celle d’*Hänsel et Gretel* ou du *Petit Chaperon Rouge* ; mais sa faculté de faire oublier celui qui y entre lui permet de s’en démarquer. Alors que, dans ces contes, le danger réside dans les créatures qui habitent cet espace, dans *La Rivière à l’envers* le lieu lui-même est empreint de magie. Cette magie apparaît

dans chaque paysage du roman : après la Forêt de l'Oubli, les enfants traversent un champ rempli de fleurs inconnues et gigantesques qui provoquent des hallucinations, s'arrêtent sur une île dissimulée par un arc-en-ciel magique qui abrite une sorcière, passent par une autre forêt paradisiaque et peuplée d'étranges animaux, et bien sûr découvrent la fameuse rivière qui coule à l'envers. Autant de caractéristiques qui vont soit émerveiller soit terroriser l'enfant voyageur ; en effet, selon Patrice Favaro, « l'inconnu est un puissant révélateur ; en s'y frottant, le voyageur voit inévitablement un flot d'émotions le submerger »<sup>163</sup>.

La découverte d'autant de paysages variés montre au jeune voyageur la diversité du monde : la nature peut être aussi bien féconde et généreuse qu'imprévisible et dangereuse. Mourlevat, en dépeignant un monde aussi multiforme, suggère peut-être aussi un monde intérieur, célébrant ses variations, ses contradictions, ses qualités les plus claires et ses défauts les plus sombres. Selon Pierre Jourde « une géographie imaginaire est nécessairement l'expression d'un espace intérieur »<sup>164</sup>, c'est une idée partagée par un grand nombre d'écrivains et poètes comme le relève Michel Collot<sup>165</sup>. Ainsi, par exemple, il évoque la géographie de Jean-Pierre Richard définissant les concepts d'« égogéographie » et de « psychogéographie » qui établissent un lien personnel entre le paysage et le sujet qui le traverse :

« chaque paysage » est « dépassé vers un être, une vérité personnelle de ce paysage, vers une structure à la fois spatiale et temporelle qui lui confèrera son sens et sa valeur ». C'est le plus souvent une « psychogéographie » [...] qui « constitue bien évidemment une projection de [leur] situation psychique ». <sup>166</sup>

Partir en pays inconnu se fait donc miroir d'un voyage intérieur, à la découverte de parties insoupçonnées de soi et d'un inconscient énigmatique. Pour Mourlevat, se dépayser revient à se chercher soi-même et à apprendre à mieux se connaître.

Le voyage est caractérisé par la confrontation à l'inconnu : le voyageur le rencontrera inévitablement sur sa route car il ne peut anticiper tous les événements ou rencontres de son parcours. En quittant les lieux du quotidien, l'environnement familial, l'enfant voyageur va vivre un dépaysement et découvrir des lieux nouveaux. La nouveauté se distingue toutefois de l'exotisme : il n'est pas toujours nécessaire d'aller très loin pour vivre ce dépaysement, ainsi, ce que veulent Yann et ses frères c'est voir l'océan pour la première fois. À l'image des « aventuriers d'aujourd'hui »<sup>167</sup>, qui explorent dans un monde où tout semble avoir été découvert, la fratrie part essentiellement pour réaliser un rêve. Il s'agit, pour Patrice Favaro, d'une des fonctions du voyage qui est « souvent la

---

<sup>163</sup> Patrice Favaro, *op. cit.* p. 170.

<sup>164</sup> Pierre Jourde, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de monde au XXème siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Corti, 1991, p. 323, cité par Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, p. 93.

<sup>165</sup> Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, p. 93.

<sup>166</sup> Jean-Pierre Richard, *Pages, paysages*, Paris Seuil, 1984, p. 65, cité par Michel Collot, *op. cit.*, p. 103.

<sup>167</sup> Patrice Favaro, *op. cit.* p. 101-102.



concrétisation d'un songe, d'un fantôme, dont les aspirations paraissent innombrables : rêves de grands espaces, de glace, d'altitude, de lagons cristallins, de forêts tropicales»<sup>168</sup>.

L'« Océan » avec une majuscule peuple les songes de ces enfants, en partie parce qu'il est signe de nouveauté. Cette seule pensée suffit à les encourager dans les moments difficiles :

— On va vers l'ouest, vers l'Océan.

Et moi j'ai ajouté :

— L'océan Atlantique

Il y a eu un silence et on l'a tous vu, l'Océan, on a entendu les vagues sur le sable, *vraaaoutch*, et on a senti le vent sur notre peau. J'en ai eu la chair de poule. (EO, p. 82)

Jean-Claude Mourlevat déploie toute la poésie du mot océan par les sensations que le lieu procure et les représentations vers lesquelles il ouvre. Le bruit des vagues et l'air iodé catalysent dans un frisson un sentiment de liberté mais aussi d'apaisement. En ajoutant le qualificatif « Atlantique », Fabien indique que ce n'est pas n'importe quel océan, il le rend spécial : c'est celui qui a peut-être fait l'objet d'une leçon en classe et a alors éveillé la curiosité de ces enfants qui n'ont rien vu d'autre que la ferme familiale. L'auteur nous fait voir cet océan comme un espace inédit alors même que l'on ne quitte jamais les paysages français. Dans *L'Enfant Océan*, pas de contrée lointaine et inexplorée, pas d'île sauvage ou de désert aride, mais l'auteur réussit quand même à rendre fascinant et dépaysant un espace pourtant familier à un grand nombre de ses lecteurs. Les personnages traversent des lieux connus tels que Périgueux ou Bordeaux<sup>169</sup>, qui ne semblent pas particulièrement stimuler un imaginaire poétique, pourtant la destination des frères est pour eux signe d'évasion absolue, une échappatoire à leur morne quotidien et une porte de sortie à la misère dans laquelle ils vivent. Mourlevat montre que le dépaysement n'est qu'une question de point de vue : ce qui émerveille les enfants voyageurs est tout à fait ordinaire pour un habitant du littoral qui se plaindra peut-être des odeurs de marée au lieu d'apprécier le bruit des vagues. Le dépaysement est forcément subjectif et dépend en grande partie de la culture du voyageur selon Favaro :

Dans un récit de voyage, plus que les lieux où les faits, ce sont précisément les impressions qui constituent le matériau premier ; elles laisseront d'autant plus transparaître le conditionnement qui a été celui du voyageur, elles révéleront le terreau qui l'a nourri.<sup>170</sup>

Mourlevat utilise justement les impressions et les sensations de ses personnages, comme en témoigne l'extrait cité plus haut, pour transmettre leur enthousiasme. Il incite le lecteur à apprécier ce qui l'entoure en adoptant un regard neuf : le dépaysement ne dépend pas de la distance qui nous sépare de la destination. Le lecteur français pourra alors peut-être se saisir d'un ouvrage de Bailly,

---

<sup>168</sup> Patrice Favaro, *op. cit.* p. 102.

<sup>169</sup> Annexe 1.

<sup>170</sup> Patrice Favaro, *op. cit.* p. 170-171.

*Le Dépaysement – Voyages en France*, pour redécouvrir la beauté de son pays et s'étonner de tout ce qu'il a à offrir :

Dépaysement : lorsque j'ai pensé à ce mot pour le titre, j'ai aussitôt vu sa richesse polysémique, mais le sens premier était le plus simple et le plus immédiat, celui qui arrive lorsqu'on dit qu'on est « dépaycé » devant telle scène de genre ou tel paysage, soit parce que l'on se retrouve effectivement ailleurs, transporté très loin de ce que l'on connaît, soit au contraire parce que ce que l'on connaît ou croyait connaître s'est transporté soi-même dans un ailleurs indiscernable mais présent. Quel est donc, se demande-t-on alors, quel est donc cet ailleurs qui est ici ?<sup>171</sup>

### II.1.3. *À la rencontre de l'Autre*

Les lieux ne sont pas les seuls facteurs du dépaysement, les enfants voyageurs vont également rencontrer des personnages souvent très différents d'eux. Pour Patrice Favaro, la rencontre de l'Autre est tout aussi importante que la confrontation à des paysages inconnus, car c'est bien la nouveauté qui bouleverse le voyageur :

l'Autre et l'Ailleurs constituent les deux pôles d'une altérité dont la vertu majeure est en effet, par l'observation que l'on en fait et par la description que l'on en donne, de nous ouvrir les yeux sur ce qui nous est étranger tout autant que sur ce que nous sommes.<sup>172</sup>

Les enfants voyageurs vont alors rencontrer de nombreux personnages sur la route et, bien souvent, ils ne leur ressemblent pas du tout. Même dans *L'Enfant Océan*, où le paysage est exclusivement français, Jean-Claude Mourlevat met sur le chemin de ses jeunes voyageurs des individus qui intriguent la fratrie. Ainsi, celle-ci voit pour la première fois une personne noire, ce qui souligne l'appartenance de ces personnages à un milieu reculé, replié sur lui-même et dans lequel la diversité n'a pas sa place. Il est en effet étonnant qu'un enfant de notre époque contemporaine, puisqu'elle correspond au temps de l'histoire, n'ait jamais vu une autre couleur de peau que la sienne. Ce voyage permet aux frères de découvrir une nouvelle facette du monde, qui ne semblait pourtant pas dissimulée, et de sortir des idées préconçues d'un « entre-soi » souvent à l'œuvre dans les régions plus rurales : « J'avais jamais vu de Noirs en vrai avant. Eh ben si on me demande, à l'avenir, je dirai qu'y sont pas plus méchants que les autres. » (EO, p. 108). Ce thème de la différence, Mourlevat le reprend au chapitre douze pour montrer cette fois-ci l'intolérance d'une partie de la population aisée et cultivée à l'égard de plus pauvres et supposés incultes. Après avoir été prévenu par Thierry Viard, l'industriel Gilles Faivre décide de séquestrer les enfants, qui ont pénétré dans sa maison de vacances en son absence, alors qu'il les prend pour des « manouches » :

— Ce sont les manouches ?

Je n'étais pas sûr à cent pour cent, mais j'ai dit que oui, que c'étaient certainement les manouches. Alors il m'a répondu qu'il arrivait, que je devais seulement surveiller la villa, au cas où ils ressortiraient. Il ferait vite et me récompenserait pour ça. Il ne fallait pas alerter la police. (EO, p. 126)

<sup>171</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement – Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011, p. 375.

<sup>172</sup> Patrice Favaro, *op. cit.* p. 41.

Cet extrait permet de s'interroger sur le déroulement des événements : si Faivre avait su la vérité, y aurait-il eu une différence de traitement ? C'est en tout cas ce qui est sous-entendu. Alors, Mourlevat ne se contente pas d'une « observation » de l'Autre pour reprendre le terme de Patrice Favaro utilisé plus haut, il oblige ses personnages à prendre la place de l'Autre, à vivre l'altérité. L'auteur met les enfants voyageurs à la place d'une minorité discriminée comme pour inverser les rôles : ils deviennent les étrangers. Dans ce roman portant indubitablement une critique sociale, c'est une manière de poser la question au lecteur : « Et si c'était vous ? »

Dans *La Rivière à l'envers*, l'auteur aborde le sujet de la diversité des cultures de manière plus détournée. Les peuples rencontrés par les enfants sont, comme les paysages, imaginaires. Leur différence avec Tomek et Hannah peut être visible, comme pour les parfumeurs avec leur petite taille et leur physique tout en rondeur : « La chambre se remplit aussitôt d'hommes, de femmes et d'enfants qui ressemblaient tous à Eztergom avec leur petite taille, leur bonne grosse tête ronde et leurs joues rebondies. » (RE I, p. 80). La population rencontrée par Hannah lorsqu'elle est confondue avec la princesse Alizée se démarque elle aussi par son apparence peu ordinaire : tous les habitants de ce royaume sont difformes. La norme est alors à la laideur comme en témoigne le récit de Blanche, la servante :

Il était une fois un petit royaume où tous les gens étaient affreusement laids. Mais on prenait cela comme une chose très naturelle et on s'en accommodait très bien. Ainsi, en se penchant sur le berceau d'un nouveau-né, on pouvait dire, tout ému : « Oh mon Dieu, comme il est vilain ! » Et la mère attendrie reprenait : « N'est-ce pas ? C'est tout le portrait de son père ! » (RE II, p. 118)

En inversant les valeurs et les goûts esthétiques conventionnels, Mourlevat reprend une grande tradition du burlesque et remet en cause, grâce à l'ironie, les critères toujours arbitraires de beauté. Hannah fait une nouvelle expérience de la différence en rencontrant un grand nombre de peuples lors de sa traversée de l'océan : « Un pays où les hommes mesurent tous plus de trois mètres cinquante [...] Un autre pays où les gens vivent et meurent sans jamais descendre d'un arbre démesuré [...] Un autre encore, où les gens ont la peau si noire qu'elle en est presque bleue [...] » (RE II, p. 99). Mourlevat s'inscrit dans une tradition du récit de voyages imaginaires, sur les traces de Swift<sup>173</sup>, de Voltaire<sup>174</sup> et aux côtés de François Place<sup>175</sup> par exemple, où les différences d'apparences sont à l'origine d'un choc des cultures relevant du motif du dépaysement. Jan Borm, en étudiant *Les Voyages de Gulliver*, fait d'ailleurs une remarque qui s'applique aussi à l'œuvre de Mourlevat, en particulier au personnage d'Hannah : c'est en insistant sur les différences de culture entre les peuples que Swift fait évoluer son personnage :

---

<sup>173</sup> Jonathan Swift, *op.cit.*

<sup>174</sup> Voltaire, *Micromégas* [1752], Paris, Flammarion, 2001.

<sup>175</sup> François Place, *Les Derniers Géants*, Paris, Casterman, 1992.

Gulliver's Travels est donc à la fois un appel à respecter « la diversité des sociétés », pour reprendre une autre formule de Claude Lévi-Strauss, et une invitation à réfléchir sur la position de l'homme dans l'univers. Voilà la double leçon d'altérité que nous retenons du roman de Swift.<sup>176</sup>

Hannah, en cherchant à traverser l'océan, trouve de l'aide dans un village nommé « Oskedi-bekalidem ». Là, elle est amusée par les noms composés compliqués des habitants. Pourtant c'est elle qui fera l'objet de plaisanteries de la part des enfants qui trouvent son nom vraiment curieux : l'étrange n'est qu'une question de perspective. Pour autant, alors que le personnage de Gulliver et son intolérance font office de contre-exemple, celui d'Hannah connaît une évolution positive. Cette aventure lui enseigne le respect des autres coutumes, elle ne pensait pas à mal en utilisant un diminutif pour s'adresser à une fillette, pourtant celle-ci est indignée :

— Bientôt, Vérída. Je me repose encore un peu...

J'ai cru qu'elle allait repartir, mais elle n'a pas bougé.

— Tu as autre chose à me dire ?

— Oui. Tu ne dois pas m'appeler... comme tu m'as appelée. Ce n'est pas poli.

Elle regardait ses pieds, renfrognée, presque furieuse. Je l'avais profondément choquée sans le vouloir. (RE II, p. 97)

En confrontant les enfants voyageurs aux divergences culturelles sans jamais les hiérarchiser, Mourlevat montre qu'elles doivent toutes être célébrées. C'est peut-être pourquoi il est si attaché à multiplier les voix et les points de vue.

Ces voix structurent naturellement le roman polyphonique *L'Enfant Océan*, mais plusieurs sont également relayées dans *La Rivière à l'envers*, malgré un narrateur unique dans chacun des tomes. Plusieurs histoires sont en effet enchâssées dans le récit, Mourlevat donne la parole à un grand nombre de personnages qui ont la possibilité de raconter leurs expériences et aventures. Ces témoignages peuvent servir à combler les ignorances des personnages ou les ellipses (RE I, Icham p. 21-23, Eztergom p. 82-88), mais la plupart de ces histoires ne semblent pas avoir d'incidence sur le déroulement de l'intrigue. Elles constituent donc des parenthèses, des « tranches de vie » qui permettent de développer le caractère des personnages secondaires. En écoutant les histoires des autres, les enfants voyageurs découvrent des caractères et des manières de réagir très différentes des leurs. Marie a, par exemple, une façon de faire son deuil déroutante pour Tomek :

j'ai décidé que je ne pleurerais pas, que je ne pleurerais plus jamais et qu'au contraire je continuerais à célébrer la vie comme avant, comme avec lui. J'ai creusé un trou et je l'ai allongé dedans. Ce ne sont pas les fleurs qui manquaient pour décorer la tombe ! Et puis je lui ai simplement dit que je reviendrais le voir l'année prochaine, que je reviendrais le voir tous les ans. Et c'est ce que je fais depuis... Voilà mon histoire, Tomek. Mais dis donc, tu ne vas pas pleurer, quand même !

Tomek avait du mal à contrôler le tremblement de son menton. Mais si elle ne pleurait pas, elle qui avait vécu tout ça, il n'allait pas pleurer, lui qui se contentait de l'entendre. (RE I, p. 54)

---

<sup>176</sup> Jan Borm, « Aspects d'altérité dans *Gulliver's Travels* », *Lectures d'une œuvre : Gulliver's Travels*, ouvrage collectif dirigé par Georges Lamoine, Paris, Édition du Temps, 2001, p. 157.

Bastibalagom raconte également son histoire au jeune garçon et ne manque pas de souligner leurs différences : « Vois-tu, Tomek, tu m’as l’air d’un gentil garçon, alors que moi, à ton âge, j’étais un garnement » (RE I, p. 118.). Tomek confirme d’ailleurs cette observation alors que son innocence lui rend inconcevable l’acte de vol, lui qui, convaincu de l’honnêteté des gens, a toujours laissé sa boutique ouverte même en son absence :

Au bout de deux semaines à peine, le marchand me confiait la clef de la caisse. Alors que crois-tu que j’aie fait, Tomek ?

Tomek ne sachant que répondre, Bastibalagom hocha longuement la tête, puis il dit :

— Eh bien, je suis parti avec.

— Avec...la clef ? demanda naïvement Tomek.

Bastibalagom éclata de rire.

— Mais non, avec la caisse ! (RE I, p. 119)

Cette histoire, même si elle se termine bien, servira peut-être de leçon à Tomek : tout le monde n’est pas digne de confiance comme lui. Alors, le bénéfice de la rencontre de l’Autre est double, selon Patrice Favaro ; si le voyageur en découvre plus sur le monde, il en découvre aussi, par un effet spéculaire, plus sur lui :

avec l’apprentissage de l’altérité le voyageur voit se dessiner plus nettement l’image qu’il a de lui-même ; il lui est donné de contempler alors avec plus d’acuité autant ce qui conditionne son identité culturelle que ce qui constitue son *moi* intérieur.<sup>177</sup>

## II.2. Un si petit voyageur à la découverte du vaste monde

### II.2.1. *Sur les traces du Petit Poucet : un enfant miniature*

Les enfants voyageurs, en plus d’être confrontés à l’étrangeté du monde, le sont également à son immensité. Le personnage d’enfant, plutôt petit et frêle, est parfait pour contraster avec les grandeurs de la nature. Ces caractéristiques physiques sont exacerbées en ce qui concerne le personnage de Yann, dans *L’Enfant Océan*, dont la petite taille marque les esprits :

Ses jambes trop courtes étaient étendues à plat sur le siège et pointaient vers l’avant, raides comme des bâtons, les deux pieds désignant la boîte à gants. La ceinture de sécurité flottait autour de sa poitrine. J’aurais pu le mettre à l’arrière dans le siège-auto mais je n’avais pas osé. On aurait dit une grande poupée. (EO, p. 9)

La description du personnage correspond parfaitement à la définition de la miniature donnée dans le colloque *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique*<sup>178</sup>, c’est-à-dire qu’elle se distingue du « fragment » ou du « détail » puisqu’elle offre une « vision globale, en réduction » : « La miniature est le résultat ou l’origine d’un changement d’échelle : les proportions, l’ordre et la

---

<sup>177</sup> Patrice Favaro, *op. cit.* p. 43.

<sup>178</sup> Isabelle Roussel-Gillet, Évelyne Thoizet (dir.), *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique*, Leiden, Boston, Brill, 2018.

cohérence de l'ensemble sont conservés dans leur intégrité. »<sup>179</sup>. Le personnage de Yann s'inscrit dans la lignée des enfants miniatures qui peuplent la littérature de jeunesse, depuis son modèle qu'est le Petit Poucet, en passant par d'autres personnages de contes comme Tom Pouce ou la Petite Poucette, jusqu'au plus contemporain Tobie Lolness par exemple<sup>180</sup>. Mourlevat écrit d'ailleurs explicitement que Yann est un enfant de dix ans miniaturisé :

Combien pouvait-il mesurer ? Quatre-vingts centimètres ? Quatre-vingt-dix ? En tout cas il avait à peine la taille d'un enfant de deux ans. Or il en avait dix. Yann était une miniature. [...] Il n'y avait aucune difformité comme on en voit chez les nains. Chez lui tout était en harmonie, mais tout était... petit. (EO, p. 10)

Pour Nathalie Prince, le thème du petit et du minuscule est récurrent en littérature de jeunesse au point de déployer une « poétique du petit » :

Il est en quelque sorte naturel, voire essentiel à l'enfant, d'entrer en contact avec ce qui est plus petit que lui : l'enfant tout petit, comme le petit Poucet, Nils Olgerson ou la petite Poucette ; l'enfant qui rapetisse, comme Alice chez Lewis Carroll. On s'étonne ainsi que le propre d'une certaine littérature enfantine n'est certainement pas de faire grandir l'enfant, mais de le détailler, de le faire devenir détail du monde, de le diminuer pour ainsi lui faire atteindre une dimension à laquelle l'adulte ne saurait accéder. Il y a ainsi dans le personnage enfantin, du seul fait de sa taille et de sa faiblesse, une poétique du petit qui est aussi une poétique de l'animisme. L'enfant se faisant petit se fond dans la terre, se fond dans les éléments. Miniaturisé, il devient chose animée, mais chose naturelle. Il devient l'ami des animaux, des plus petits, des choses et des pierres, des insectes. Il devient l'intime de la réalité, de la terre.<sup>181</sup>

Nous avons déjà constaté cet attachement à la nature et aux animaux puisqu'il motive le départ précipité de la fratrie lorsque Yann découvre l'intention de ses parents de tuer une portée de chatons. Toutefois, Mourlevat ne réduit pas ce lien à une seule question d'éthique, il ramène sans cesse les jeunes frères à l'animalité en les comparant à des chatons. Le nombre de frères correspond à celui des chatons de la portée : « je voyais sept petits chats, sept petits Doustreleau » (EO, p. 76). Ils sont aussi « comme des chats perdus » (EO, p. 34) et « maigres comme des chats de gouttière » (EO, p. 47), le chauffeur les désigne comme « une portée de drôles de petits chatons » (EO, p. 35), on dit que Yann « voyait dans la nuit comme les chats » (EO, p. 62) et il se faufile d'ailleurs par une chatière (EO, p. 47). En plus de l'image des chats, les enfants sont assimilés à de petits animaux comme des lapins (EO, p. 46), avec leurs « yeux de petit animal traqué » (EO, p. 100) ou confondus avec eux :

Est-ce un chat ? Un chien ? Un lapin ? Un poulet ? Je n'en ai aucune idée. Une seule certitude : c'est vivant ! Mieux encore : le gosse se penche et parle tout bas à la chose qui bouge. Il doit bien l'aimer, son chat, sa tortue ou son canari pour lui faire un discours comme ça ! (EO, p. 98)

Yann est même « comme un gros insecte » lorsqu'il s'introduit dans la maison de Faivre (EO, p. 125). Ces comparaisons avec des animaux mettent l'accent à la fois sur la petite taille des enfants, en particulier de Yann, mais aussi sur leur vulnérabilité face au monde.

<sup>179</sup> Isabelle Roussel-Gillet, Évelyne Thoizet (dir.), *op. cit.*, p. 2.

<sup>180</sup> Timothée De Fombelle, *Tobie Lolness*, *op. cit.*

<sup>181</sup> Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 99.

Pour autant, la miniature n'est pas toujours signe de faiblesse, elle peut même se transformer en force. C'est ce que montre Bachelard en étudiant le personnage du Petit Poucet dans son chapitre consacré à la miniature<sup>182</sup>. L'un des intérêts de celle-ci serait d'amplifier le caractère impressionnant des exploits du personnage : dans un monde qui ne semble pas adapté à sa carrure il réussit à en tirer parti. Le petit être doit faire preuve d'intelligence et de ruse pour faire de son présumé défaut une qualité qui le distinguera des autres. Yann ouvre deux abris à ses frères en passant d'abord par une chatière puis par une cheminée ; en se cachant dans un sac il parvient également à dérober des billets de train et des sandwiches :

Le cabas bleu est là, au-dessus de nos têtes, parmi les bagages. La petite main furtive se glisse par la fente. Elle cherche, elle tâtonne, elle danse, elle fouille, elle se retire. Mais ce ne sont plus les billets de train qu'elle escamote aussi prestement. C'est une barre de chocolat, c'est un paquet de biscuits, c'est une tartine de fromage... (EO, p. 104)

La présence de la synecdoque, qui désigne le personnage par sa main, met l'accent sur l'habileté de Yann. La multiplication des verbes d'action apporte également une dynamique au récit qui souligne l'adresse dont le personnage fait preuve. Le thème de la petitesse dans le roman de Mourlevat revêt la même fonction que dans le conte dont il est inspiré comme le montre Gaston Paris dans son étude du *Petit Poucet* :

La petitesse y est non pas ridicule mais merveilleuse ; ce qui fait l'intérêt du conte, ce sont les choses extraordinaires que le Poucet accomplit grâce à sa petitesse ; dans toutes les occasions d'ailleurs, il est plein d'esprit et de malice, et il se tire toujours d'une manière triomphale des mauvais pas où il lui arrive d'être engagé.<sup>183</sup>

Ainsi, le roman de Mourlevat, comme le conte d'origine, invite le lecteur à se « glisser entre les difficultés »<sup>184</sup>. Il montre aux enfants qu'ils ont un pouvoir d'action sur les plus grands, les adultes, et ne sont pas aussi impuissants que ce que leur petit gabarit laisse supposer. Il s'agit bien d'une revanche du petit sur le grand, un nouveau David contre Goliath, et il s'agit précisément du deuxième intérêt de la miniature selon Bachelard : le « mouvement naissant de l'être minuscule agissant sur l'être massif »<sup>185</sup>. La miniature se fait donc « gîte de la grandeur » et même « gîte de la force primitive » car c'est « l'infime qui est le maître des forces »<sup>186</sup>. Le tout petit Yann est finalement le plus « grand » des personnages par son charisme et sa force mentale. Il est, comme le Petit Poucet, le « centre de décision »<sup>187</sup> qui vient à bout de tous les obstacles pour protéger ses frères et arriver à ses fins :

---

<sup>182</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 237-240.

<sup>183</sup> Gaston Paris, *Le Petit Poucet et la Grande Ourse*, Paris, A. Franck, 1875, p. 23, Cité par Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 238.

<sup>184</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 238.

<sup>185</sup> *Ibid*, p. 238.

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 239

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 238.

Et puis pour moi, il y avait un seul chef et c'était Yann.

Je me suis penché sur le sac et je lui ai parlé :

— Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?

Il a hésité un peu :

— *Les petits sont fatigués ?*

— Ça va, ils ont dormi dans le train.

— *Ils ont mangé ?*

— Oui, ils ont mangé.

— *Tu pourras me porter encore avec Rémy ?*

— Bien sûr.

Alors il a souri et puis, avec un petit air désolé, il a fait trotter son index et son majeur contre la toile du sac. On marcherait, au moins pour sortir de Bordeaux. (EO, p. 114)

Pour Bachelard le dynamisme de la miniature se lit par contraste avec l'immense, ce sont deux motifs inséparables : « le minuscule et l'immense sont consonants. Le poète est toujours prêt à lire le grand dans le petit. »<sup>188</sup>.

### II.2.2. *Tout petit face à l'immensité du monde : jeux de contraste*

Bachelard montre qu'une miniature peut contenir l'immense : « le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde »<sup>189</sup>. Il a été souligné, dans le colloque *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique*, que :

Les changements d'échelles de perception ou de représentation produisent des effets phénoménologiques bien connus : le monde perçu selon un insecte ou un personnage rapetissé semble gigantesque ; à la loupe, le monde paraît naître à nouveau.<sup>190</sup>

C'est par exemple le cas dans un extrait étudié par Bachelard où un botaniste explore une fleur à la loupe<sup>191</sup>. Il utilise des images de grandeur et trouve à l'intérieur de cette fleur la représentation d'un foyer : « le grand sort du petit »<sup>192</sup>. Pour Bachelard : « la loupe du botaniste c'est l'enfance retrouvée. Elle redonne au botaniste le regard agrandissant de l'enfant. Avec elle, il entre au jardin, dans le jardin *où les enfants regardent grand* »<sup>193</sup>. Mourlevat fait pénétrer ses enfants voyageurs dans un autre jardin du même genre mais en inversant le procédé : il utilise le motif de l'immense pour miniaturiser. Alors que Tomek et Hannah sont d'une grandeur tout à fait habituelle, ils

<sup>188</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 245-246.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>190</sup> Isabelle Roussel-Gillet, Évelyne Thoizet (dir.), *op. cit.*, p. 4.

<sup>191</sup> Louis-François Jéhan, *Dictionnaire de botanique chrétienne*, Petit-Montrouge, J.-P. Migne « Nouvelle encyclopédie théologique », éd. abbé Migne, tome VIII, 1851, cité par Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 225-227.

<sup>192</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 227.

<sup>193</sup> *Ibid.* La fin de la phrase en italique est tirée d'un poème de Philippe de Boissy, « Si je devais... », *Main première, poèmes*, Paris, R. Debresse, 1954, p. 21.



deviennent par contraste comme des fourmis dans le champ de fleurs géantes. Mourlevat compare cette prairie avec un océan, espace même de l'infini et de l'immense :

il marchait dans un océan de jaune, au milieu de tulipes géantes [...] Le plus merveilleux, ce furent d'immenses fleurs bleues dont les pétales, aussi grands que des draps, flottaient comme flottent les plantes aquatiques au fond de la mer. (RE I, p. 72)

Dans cette immensité, Tomek a des hallucinations mettant en scène des personnages miniaturisés issus d'autres textes de Mourlevat : « une caravane de dromadaires miniatures <sup>194</sup> qui venaient de la droite. Passèrent ensuite six garçons jumeaux qui en portaient un septième dans un sac de toile. Tous marchaient vers l'ouest.<sup>195</sup> » (RE I, p. 74-75). Comme dans le désert du deuxième tome, l'écrivain utilise cet enchâssement des fictions. Le lecteur assidu des textes de Mourlevat peut percevoir ces références comme un clin d'œil, un signe de reconnaissance réservé aux lecteurs les plus fidèles. C'est donc avec un regard amusé, et une impression de complicité avec Mourlevat, que ce lecteur observe Tomek s'étonner devant des personnages qui lui sont familiers. Dans tous les cas, Mourlevat laisse planer un doute lorsque qu'il utilise ce procédé : dans le champ comme dans le désert les enfants voyageurs n'ont pas l'esprit lucide. La miniaturisation de ces personnages qui circulent entre les fictions de Mourlevat met l'accent sur la confusion de Tomek, alors soumis au parfum hallucinogène des fleurs. L'enfant voyageur est confronté dans un même paysage à l'agrandissement comme au rétrécissement de certains éléments. À l'image d'Alice parcourant le pays des merveilles, il perd tous ses repères. Mourlevat métaphorise alors peut-être l'âge difficile qu'est l'adolescence avec cette prairie : le jeune voyageur ne sait plus quelle place tenir dans ce monde où il est à la fois grand et petit.

Hannah va vivre elle aussi une impression de véritable rétrécissement lorsqu'elle se retrouve confrontée aux ours gigantesques de la Forêt de l'Oubli : « Combien pouvait-il mesurer ? Je me trouvais à douze bons mètres du sol et sa tête était presque à hauteur de la mienne ! » (RE II, p. 75). En tombant dans l'oreille de l'ours elle devient un vrai Petit Poucet, caché lui dans l'oreille du cheval<sup>196</sup>. Au lieu de lui chuchoter des instructions, miniature du son selon Bachelard<sup>197</sup>, elle va pousser un cri assourdissant pour se sortir de cette situation : « j'ai poussé mon cri. Le cri de ma vie. Strident. Suraigu. À m'en déchirer la voix. L'Ours a hurlé de douleur et secoué sa tête comme un forcené » (RE II, p. 76-77). Pour faire jouer la différence de taille en sa faveur, Hannah se dépasse : son cri doit être d'autant plus grand qu'elle est toute petite.

---

<sup>194</sup> En référence à *L'Homme qui ne possédait rien*, repris dans le deuxième tome.

<sup>195</sup> C'est évidemment la fratrie de *L'Enfant Océan*.

<sup>196</sup> Cette scène est étudiée par Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 238-239.

<sup>197</sup> « Ainsi, le conte figuré par les représentations visuelles se double de ce que nous appellerons, dans le paragraphe suivant, une miniature du son. En effet, nous sommes invités, en suivant le conte, à descendre au-dessous du seuil de l'audition, à entendre avec notre imagination. » *Ibid.*

Les paysages démontrant l'immensité de la nature ont également la faculté d'amplifier la petitesse des enfants voyageurs. Hannah vit cette miniaturisation forcée à plusieurs reprises. Au sommet d'une vertigineuse montagne d'abord : « Souvent j'étais prise d'un tel vertige que je ne savais plus où regarder. En bas ? Il fallait l'éviter à tout prix. En haut ? C'était presque pire. » (RE II, p. 28). Puis elle réitère l'expérience en traversant le désert, comparé, comme la prairie aux fleurs, à l'océan : « je ne découvrais que des dunes encore, à perte de vue. Elles sont comme les vagues figées de la mer. Leurs courbes gracieuses se répètent à l'infini. » (RE II, p. 47). Les thèmes de l'immense et de l'infini renforcent la petitesse et la fragilité de la jeune fille. Le désert est un paysage important pour Mourlevat, qui exprime souvent son attachement pour lui :

J'ai fait un seul voyage dans le désert. C'était en 2000 dans le Ténéré. J'ai été touché par le dessin des dunes, leur ligne parfaite, leur grâce incomparable. Souvent elles disparaissent avant même d'être vues, et cette beauté éphémère en est d'autant plus émouvante. C'est le spectacle le plus pur et le plus apaisant que je connaisse. Le ciel du désert, la nuit, est aussi époustouflant que le sable, le jour. Ces deux immensités-là n'inquiètent pas. Au contraire, elles rassurent, donnent l'impression d'appartenir au cosmos, d'y être abrité. En les regardant, je me disais que la disparition de ma minuscule personne ne serait pas aussi grave que ça.<sup>198</sup>

La traversée en silence de ce lieu enjoint à l'introspection ; c'est un espace forcément méditatif et donc empreint d'une certaine « cosmicité » selon Bachelard. Cette impression est pleinement partagée par Mourlevat : « Le désert au contraire montre tout dans sa grande clarté. Il est certes vertigineux, puisqu'il nous projette dans l'infini cosmos, mais il est ouvert, pur et lumineux »<sup>199</sup>. Bachelard étudie la représentation du désert que donne Philippe Diolé dans *Le Plus beau désert du monde*, en relevant que « L'immensité du désert vécu retentit en une intensité de l'être intime. »<sup>200</sup>. Diolé remplit comme Mourlevat « d'eau le décor du Désert » et montre que ce qui lie cet espace à celui de l'Océan, plus précisément à « l'eau profonde », c'est sa capacité à « délier les liens ordinaires du temps et de l'espace et de faire coïncider la vie avec un obscur poème intérieur »<sup>201</sup>. Alors, « descendre dans l'eau ou errer au désert, c'est changer d'espace »<sup>202</sup> et plus précisément entrer dans un espace « psychiquement novateur »<sup>203</sup>. Hannah, si petite dans ce désert infini, ressent l'immensité du désert résonner en elle et lui devenir intime. C'est avec émotion qu'elle retrouve le désert à son retour :

Quel bonheur de retrouver le silence du désert et celui de mes compagnons, la douceur blonde des dunes, leur patience infinie. Marcher aux côtés des chameaux, se taire, s'endormir la nuit sous le ciel constellé : en quelques jours j'ai regagné toute la confiance perdue. (RE II, p. 148).

---

<sup>198</sup> Jean-Claude Mourlevat, pour *Nous voulons lire*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>199</sup> Jean-Claude Mourlevat, *Ibid.*, p. 5.

<sup>200</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 284.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>202</sup> Philippe Diolé, *Le Plus beau désert du monde*, Paris, Albin Michel, 1995, p.178, cité par Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 285.

<sup>203</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 286.

Avec des paysages ouverts, vastes comme le désert ou l’océan, ou tout en verticalité comme la montagne, Mourlevat transmet cette émotion singulière qu’un homme peut par exemple ressentir en contemplant les étoiles, face au cosmos. Il remet l’homme à sa place : celle d’un tout petit être dans un univers qui le dépasse :

Au bord de l’Océan, c’était le plus beau moment de ma vie. On est restés assis à regarder. À mesure que la nuit tombait, l’eau prenait une couleur comme de l’acier. On se sentait tout petits, mais ça nous protégeait aussi. (EO, p. 136)

La confrontation à l’immensité nous permettrait de nous reconnecter avec notre nature d’homme : Mourlevat enseigne à ses petits voyageurs comme à ses lecteurs l’importance de la modestie.

### II.2.3. *Horizon de rêves et rêves de liberté*

Face à ce monde d’immensité qu’il parcourt sur ses courtes jambes, l’enfant voyageur est souvent confronté à une notion chère à l’auteur : celle de la liberté :

S’il y est souvent question de liberté, ce n’est pas prémédité, mais inhérent à mon imaginaire. Un jour, un élève m’a demandé : pour quoi seriez-vous prêt à mourir ? Ma réponse a fusé sans que j’aie eu le temps d’y réfléchir : pour ma liberté. Il y a eu un silence. C’était sorti de moi avec violence et soudaineté, me laissant surpris moi-même. La privation de liberté m’est insupportable.<sup>204</sup>

Une image récurrente témoignant de cette urgence de liberté est celle de l’horizon, qui s’ouvre au fil du voyage, à l’approche de la destination. Dans *L’Enfant Océan* il est fermé ou barré par les arbres du bois, le train qui passe, les immeubles de la ville, et se découvre sur la route menant vers la plage. Frontière entre la terre et le ciel, c’est lorsqu’il s’affine et n’est plus obstrué qu’il s’ouvre alors sur le ciel. Celui-ci s’éclaircit à l’approche de la liberté ultime, éclairant par là-même la vie des frères : « *La lumière... il m’a dit, la lumière dans le ciel...Vers l’ouest c’est plus clair* » (EO, p. 83). D’ailleurs, le roman s’achève par le départ définitif de Yann, le seul qui ne rentre pas chez lui et poursuit son voyage vers l’ouest : « Au-dessus de nos têtes, le ciel était immense. Le bateau filait à bonne allure. Plein ouest » (EO, p. 152). Le bleu de l’océan se confondant avec celui du ciel, l’horizon se dessine à peine laissant place à un vaste azur : l’ultime frontière semble s’être évanouie. Dans *La Rivière à l’envers*, l’horizon est encore une fois obstrué lorsqu’un danger vient. Alors que Tomek part enfin à l’aventure, après l’avoir tant désiré, l’horizon s’élargit mais il est barré par la Forêt de l’Oubli : « il lui sembla que l’horizon s’élargissait et qu’il était barré au loin par une sorte d’interminable trait noir et horizontal. » (RE I, p. 34), « il regarda au loin l’immense barre noire, silencieuse et immobile. » (RE I, p. 38), « ils virent loin devant eux un immense ruban noir qui barrait l’horizon. C’était la Forêt de l’Oubli. » (RE I, p. 183). Un phénomène similaire se produit pendant le voyage d’Hannah : « une gigantesque chaîne de montagne barrait l’horizon. »

---

<sup>204</sup> Jean-Claude Mourlevat, entretien pour *Librairies Sorcières*, op. cit.

(RE II, p. 24). Ce qui barre l'horizon est toujours un obstacle, une épreuve à traverser avant d'atteindre le but ultime du voyage. À son issue, dans *La Rivière à l'envers*, les enfants sont au sommet de la Montagne Sacrée, la plus haute des montagnes. La vue est bien sûr imprenable et le monde semble complètement ouvert à eux :

Ce qu'ils virent alors les laissa sans voix. D'ici on embrassait du regard un paysage féérique. Des centaines et des centaines d'autres montagnes dressaient autour d'eux leurs cimes enneigées. Mais celle où ils se trouvaient était la plus haute. On avait l'impression d'être sur le toit du monde. (RE I, p. 174)

Tout en haut de cette montagne, les voyageurs sont au plus près du ciel. Pourtant, même là, l'horizon est insaisissable. Si l'on s'attache à l'étymologie du terme, provenant du grec *horizein*, c'est-à-dire « limiter », « borner », on pourrait penser que cette ligne, ce trait, ne peut que délimiter un espace. Cette limite est toutefois singulière car « ouvrante » selon Collot :

[L'horizon] ne donne jamais à voir qu'une partie du paysage ou des choses, dont il dérobe au regard la face cachée. Il ne leur donne un contour que provisoire, toujours susceptible d'être déplacé : les choses ne nous sont jamais données que par esquisses successives, et l'horizon du paysage recule à mesure qu'on avance vers lui. C'est une limite ouvrante, non une clôture.<sup>205</sup>

Collot décrit ici une perception phénoménologique du paysage. Le terme d'« esquisses successives » rappelle l'expression qu'utilise Merleau-Ponty, qui décrit la perception de l'espace comme des « instantanés successifs », lorsqu'il analyse les modes de représentation dans l'art<sup>206</sup>. Lorsque Mourlevat décrit l'horizon comme un « trait noir » (RE I, p. 34), qui rappelle un tracé au fusain ou à l'encre par exemple, l'écrivain souligne les qualités picturales du motif : la description littéraire est une représentation, le lecteur est comme le contemplateur d'un tableau. Michel Collot explique cet intérêt des artistes pour l'horizon en le qualifiant de « marge obscure et inépuisable d'indétermination »<sup>207</sup>. C'est précisément parce qu'il est inatteignable que l'horizon est un facteur de rêves : « L'horizon, c'est cette dimension du visuel qui échappe au seul pouvoir des sens, et qui ouvre, à la frontière du visible, le champ d'une seconde vue offerte à l'œil de l'esprit »<sup>208</sup>. L'horizon est une image complexe, paradoxale, puisqu'en se couplant à la perspective et donc à la profondeur, il ouvre à une autre dimension : « l'horizon et la perspective ne ferment pas l'espace pictural : ils le doublent au contraire d'une face cachée, inépuisamment offerte au travail de l'imagination. »<sup>209</sup>. Ce motif est toujours une porte ouverte à l'imaginaire, il contient tout ce que l'enfant voyageur ne connaît pas encore, ne peut pas voir encore. Il est synonyme d'infini, d'après le critique et poète,

---

<sup>205</sup> Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ ENSP, 2011, p. 94.

<sup>206</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Exploration du monde perçu : l'espace », *Causeries*, RDF, Archives INA-Radio France, 1948, Document audio à l'URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/exploration-du-monde-percu-l-espace-par-maurice-merleau-ponty-1431630>

<sup>207</sup> Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>208</sup> Michel Collot, *Paysage et poésie – du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005, p. 68.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 72.

qui le définit comme une frontière du visible et de l'invisible<sup>210</sup>. L'invisible rend l'espace infini, il est l'inconnu qui catalyse les rêves les plus fous : paysages exotiques, créatures merveilleuses et même rivières magiques. Il permet le déploiement total de l'imagination, ce qui en fait, selon Collot un thème chéri des poètes et artistes :

Cette ouverture sur le possible et sur l'infini trouve dans l'horizon un de ses motifs ou l'une de ses métaphores privilégiés. À la limite du visible et de l'invisible, l'horizon représente une sorte d'aire transitionnelle entre l'objectif et le subjectif, l'actuel et le virtuel, le réel et l'imaginaire. La vue s'y prolonge en rêverie, et même en vision [...].<sup>211</sup>

Mourlevat dépeint dans ses romans, à l'image des artistes romantiques étudiés par Collot, cette ligne d'imaginaire dans laquelle disparaissent des éléments du réel : « Ensuite, le grand voilier a viré de bord et s'est éloigné. Je l'ai suivi des yeux aussi longtemps que j'ai pu, jusqu'au dernier petit morceau de voile blanche à l'horizon » (RE II, p. 103) ; « Les larmes lui en venaient aux yeux tandis qu'il regardait les oies sauvages disparaître à grands coups d'aile à l'horizon » (RE I, p. 11). Michel Collot s'appuie sur les écrits de Baudelaire pour décrire une « qualité essentielle du regard artistique »<sup>212</sup> comme celle de « voir d'abord ce qui se f[ait] voir, mais aussi deviner ce qui se cach[e] »<sup>213</sup>. L'invisible et le visible sont donc étroitement liés et, dans la peinture romantique, l'artiste représente ce mouvement d'effacement. Les tableaux *Lever de lune sur la mer* (1822), *Bord de mer dans le brouillard* (1807) ou encore *Le Port de Greifswald* (1820), par le peintre allemand Caspar David Friedrich montrent des bateaux se dissiper<sup>214</sup> dans un horizon embrumé comme pourrait l'observer le personnage d'Hannah dans l'extrait cité plus haut (RE II, p. 103). Cet effacement du champ de vision du personnage stimule son imaginaire et ses rêves. Tomek, en voyant s'effacer au loin les oiseaux, songe à l'ailleurs auquel il aspire, un ailleurs que les oies vont rejoindre sans lui. L'horizon et la liberté qu'il symbolise semblent alors plus que jamais hors d'atteinte. La fratrie Doutreleau croit voir l'océan à travers cette ligne, bien qu'ils soient beaucoup trop loin pour l'apercevoir : « On se crevait les yeux sur la ligne grise de l'horizon et on voyait le ciel s'agrandir, on voyait l'Océan. » (EO, p. 38). Là, l'horizon semble abriter tous les espoirs des enfants voyageurs. Ce trait va aussi laisser apparaître ce que les voyageurs n'aurait pu oser imaginer, et laisse entrevoir par là-même que tout est possible : par exemple, Tomek aperçoit « l'arc-en-ciel à l'horizon » (RE I, p. 139), sorte de frontière magique qui dissimule l'Île Inexistante et qui vire au noir lorsqu'il s'en approche pour partir. Également, l'apparition presque merveilleuse des contours de Ban Baïtan, « à l'horizon, dans un scintillement d'or » (RE II, p. 149) abrite le

---

<sup>210</sup> Michel Collot, *Paysage et poésie – du romantisme à nos jours*, op. cit., p.65-78.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>213</sup> Charles Baudelaire, « Le Paysage », *Salon de 1859*, Pl. II 667. *Ibid.*

<sup>214</sup> Dans *Le Moine au bord de la mer* (1810) l'effacement des voiliers esquissés, découverts à l'infra-rouge lors de la restauration du tableau, est total : ils sont recouverts de peinture.

vieillard qui devait y mourir mais a miraculeusement survécu jusqu'au retour d'Hannah. Mourlevat utilise ce motif avec toute son ambivalence que Collot résume bien : « L'horizon peut donc à la fois, conformément à son étymologie, borner la vue à l'intérieur d'une limite infranchissable, et offrir la meilleure image de l'infini »<sup>215</sup>.

L'horizon est le passage du réel à l'imaginaire, il est l'échappatoire parfaite pour des enfants assoiffés d'aventures et de voyages, qui ont ce désir urgent de partir, de s'arracher à leur quotidien pour aller à la conquête de l'inconnu et du vaste monde.

## II.3. Mises à l'épreuve et territoires hostiles

### II.3.1. Mauvaises rencontres sur la route des contes

#### II.3.1.1. La sorcière

Le voyage entrepris par les personnages de Mourlevat n'est pas fait que de rêveries, de rencontres bienveillantes et de paysages merveilleux, il est aussi dangereux. Une partie des apprentissages des enfants voyageurs se fait dans la peur et la souffrance. Mourlevat, nous le savons, s'inspire beaucoup de l'univers des contes. Il est donc tout naturel qu'il y ancre certaines de ses péripéties ou qu'il lui emprunte ses « méchants » les plus emblématiques. Dans *La Rivière à l'envers*, les rencontres sur la route ne sont pas toujours aussi heureuses que celle de Marie, de Iorim et Grégoire ou encore des Parfumeurs. Les enfants voyageurs vont aussi croiser le chemin de créatures malveillantes. Tomek doit au cours de son voyage affronter une sorcière. Celle-ci empêche tous les naufragés de quitter l'Île Inexistante pour retrouver leurs proches. Alors que Tomek pensait enfin pouvoir rejoindre Hannah, il se retrouve bloqué. Les explications des marins le découragent dans un premier temps car il sait alors que personne n'est jamais revenu de l'arc-en-ciel noir. Il décide malgré tout de partir seul sur une barque et le cauchemar commence :

Mon Dieu, aidez-moi, gémit-il lorsque l'arc-en-ciel vira au gris sale puis au noir. C'était encore plus effrayant qu'il ne l'avait imaginé. Il cessa de ramer et laissa la barque dériver quelques instants. L'eau devint immobile et noire, comme celle d'un lac oublié. Il trempa ses doigts dedans. Elle était glacée. L'idée de s'y enfoncer était insupportable. Une brume grisâtre s'éleva. (RE I, p. 139-140)

Le monde perd littéralement ses couleurs à l'image de l'arc-en-ciel dégradé qui signe ici le désespoir. L'environnement changeant annonce l'arrivée de la sorcière ; le froid et l'obscurité, déjà présents lors de la traversée de la forêt à l'approche des ours, sont à nouveau évoqués pour décrire

---

<sup>215</sup> Michel Collot, *Paysage et poésie – du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 77.

l'eau dans laquelle Tomek s'enfonce. L'image du « lac oublié » rappelle les lacs de Poe<sup>216</sup>, des eaux stagnantes, silencieuses, noires et profondes qui renvoient toujours à la mort selon Bachelard :

Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort. Mais ce n'est pas la leçon d'une mort héraclitéenne, d'une mort qui nous emporte au loin avec le courant, comme un courant. C'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous.<sup>217</sup>

C'est dans cette « *Mer des Ténèbres* », cette « *Mare Tenebrarum* », où « la désolation est si grande, si profonde, si intime que l'eau est elle-même “couleur d'encre” »<sup>218</sup> que la sorcière apparaît alors, hideuse. Nue et d'une impossible vieillesse, elle représente l'horreur de la mort et semble sortie d'un film d'horreur avec ses souliers de petites filles et sa balançoire grinçante :

C'est juste après cela qu'il vit la créature assise sur la balançoire. Il n'avait jamais imaginé qu'un être aussi épouvantable puisse exister. Cette femme devait avoir plus de cent cinquante ans. Elle était d'une maigreur extrême, ses membres n'étaient que des os d'où pendouillaient, flasques, des lambeaux de peau laiteuse. (RE I, p. 141)

Cette apparition n'a pas grand chose d'humain comme le montre l'emploi des termes « créature » ou « être ». Si la vieillesse correspond à une représentation classique de la sorcière des contes, la description de Mourlevat la dote également d'attributs qui renvoient à ceux d'un cadavre : elle est la mort personnifiée mettant l'enfant à l'épreuve. Ses ambivalences la rendent d'autant plus dérangement, à la fois créature maléfique, fillette fredonnant des chansons et mère falsifiée de Tomek. La sorcière reprend en effet les expressions de la mère défunte de l'enfant en l'appelant « mon lézard, mon tout doux », ce qui le rend fou. Elle fait alors ressurgir des souvenirs oubliés et les traumatismes qui l'accompagnent, si intimes que ni le lecteur ni le personnage n'en avaient connaissance :

Comment cette sorcière pouvait-elle savoir que Tomek était appelé ainsi par sa mère lorsqu'il était petit enfant : mon lézard, mon tout doux... Il l'avait oublié lui-même, mais maintenant qu'elle le lui disait, il se le rappelait très bien. Et c'était insupportable. (RE I, p. 142)

En plus de puiser dans l'imaginaire du conte, avec ses sorcières cruelles qui tuent les enfants, Mourlevat s'inspire également de la mythologie. La sorcière est ainsi un nouveau sphinx et Tomek doit, pour s'enfuir de l'île, répondre tel Œdipe à une énigme : « *Nous sommes sœurs, aussi fragiles que les ailes du papillon, mais nous pouvons faire disparaître le monde. Qui sommes-nous ?* » (RE I, p.143). Tout le monde pourrait trouver la réponse à cette question, ce sont les conditions de l'épreuve qui la rendent difficile. Pour répondre, Tomek doit affronter ses peurs les plus profondes,

---

<sup>216</sup> « Par les lacs qui ainsi débordent de leurs eaux solitaires, solitaires et mortes – leurs eaux tristes, tristes et glacées de la neige des lys inclinés – par les montagnes – par le bois gris – par le marécage où s'installent le crapaud et le lézard – par les flaques et [les] étangs lugubres – où habitent les Goules – en chaque lieu le plus décrié – dans chaque coin le plus mélancolique : partout le voyageur rencontre, effarées, les Réminiscences du Passé » Edgar Allan Poe, *Terre de Songe*, (Trad. Mallarmé), Léon Vanier, 1889, p. 76.

<sup>217</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 83-84.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 119.

il s'enfonce peu à peu dans l'eau glacée et la sorcière le déstabilise. Elle semble mieux connaître Tomek que lui-même et dans cette eau noire elle fait se refléter son vrai visage : celui d'un jeune orphelin terrorisé, parti en voyage pour échapper à un ennui écrasant. Pour poursuivre son voyage, Tomek doit dépasser ses traumatismes d'enfant, notamment ceux qui concernent sa mère. La sorcière pose le doigt sur ce qui est douloureux pour ce garçon ; en passant outre ses angoisses, il prouve qu'il est capable de se détacher du passé pour mieux aller de l'avant. Vaincre la sorcière, c'est alors vaincre ses propres démons.

### II.3.1.2. *L'Ogre*

La fratrie de *L'Enfant Océan* va elle aussi croiser la route d'un « méchant » de contes. Avec cette réécriture du Petit Poucet, Mourlevat reprend naturellement le personnage de l'Ogre et en propose une version contemporaine. Celui-ci est d'abord évoqué par le personnage de Pascal Josse, qui fait le rapprochement entre l'histoire de Yann et ses frères et le célèbre conte de Perrault :

Toujours est-il qu'on avait parfaitement le compte : les six frères, tous jumeaux, et le dernier, le petit avorton, gros comme le pouce, et qui devenait bien sûr le héros de l'histoire. Pour que la distribution soit complète, il ne manquait plus que le méchant, là, l'Ogre. (EO, p. 73)

Mourlevat, en rendant l'intertexte explicite, signale à son lecteur que ses jeunes voyageurs n'échapperont pas à la terrible mésaventure de leurs homologues du conte source. L'Ogre de Mourlevat, Gilles Faivre, est présenté une cinquantaine de pages plus loin, par Thierry Viard, son voisin. La description qui est donnée de cet homme s'oppose à la représentation habituelle de l'Ogre du Petit Poucet, au lieu d'être grand, gras et fort, il est chétif et mou :

Il n'a pas la rage, lui, M. Faivre. Je ne l'ai jamais vu en colère. Ni même irrité. Il parle tellement bas qu'on en rate la moitié, ce qui vous oblige à faire silence, et ça doit lui plaire, ça, qu'on l'écoute en silence. Pour vous saluer, il vous tend une main molle, incroyablement douce, toute fragile, et il ne donne aucune pression avec les doigts. C'est si désagréable qu'on a envie de le secouer, de lui broyer les phalanges. Il fait penser à un poisson, M. Faivre, sauf que les poissons doivent bien éprouver des émotions de temps en temps. Et que les poissons ne font pas de politique. (EO, p. 122)

Gilles Faivre va pourtant faire vivre aux enfants un véritable cauchemar en les enfermant dans le noir, sans eau ni nourriture pendant trois jours. Avant même que ce tragique événement ne soit raconté au lecteur, Mourlevat indique que c'est bel et bien cet homme, paraissant inoffensif, qui est le monstre de l'histoire. Comme l'Ogre de Perrault, Faivre a sept filles : « Elles sont une tripotée, ses filles, plus de cinq en tout cas. Toutes blondes et pétantes de santé. » (EO, p. 123), « Elles étaient toutes dans un cadre, les sept filles, avec leurs parents. Drôlement jolies, il fallait le reconnaître, toutes blondes et gracieuses » (EO, p. 132). Leurs cheveux blonds rappellent les couronnes d'or dont elles sont coiffées dans l'histoire de Perrault, et le narrateur insiste sur leur bonne santé qui est, dans le conte, attribuée à la chair fraîche dont elles sont nourries : « Ces petites



Ogresses avaient toutes le teint fort beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche comme leur père »<sup>219</sup>. Mourlevat ne s'appuie donc pas sur le physique de son personnage pour le lier à l'Ogre de Perrault, les enfants, en le voyant en photo, disent même qu' « il avait l'air d'un brave type » (EO, p. 132).

Il y a, pour l'auteur, des monstres dissimulés dans notre société contemporaine. Des monstres discrets, d'apparence ordinaire, mais que l'argent, le pouvoir et la haine poussent à commettre des actions impardonnables. Ce qui rapproche Faivre de l'Ogre, c'est en réalité sa cruauté et son emprise sur les plus faibles, en tout cas sur ceux qu'il estime trop bas sur l'échelle sociale : « petit rien du tout que tu es » (EO, p. 122). La manière dont il agit est presque automatique, déshumanisée, il semblait attendre le moment où il pourrait piéger des « manouches » depuis longtemps, comme si son plan était déjà bien réfléchi. Lorsqu'il reçoit un appel l'informant de l'arrivée des enfants dans sa maison, il bloque les issues et achète le silence de celui qui l'a prévenu. La cruauté de cet homme se fait particulièrement ressentir avec les émotions qu'il manifeste, il semble heureux de condamner des enfants à une mort horrible : « Il y avait une sorte de jubilation dans sa voix. Il me tutoyait tout à coup. Ça m'a fait peur » (EO, p. 126). Après les avoir enfermés, il fait même un « clin d'œil » à Thierry (EO, p. 127) : pour lui, toutes les vies humaines ne se valent pas, celles des « manouches » n'ont aucune valeur et il se réjouit même de pouvoir en supprimer quelques unes. Pour Mourlevat, le pouvoir et le sentiment de supériorité empoisonnent la société, il dénonce avec ce personnage les actions abjectes d'une partie de la population se croyant intouchable comme le montre le discours de cet homme qui se croit dans son droit et trouve insensé de devoir comparaître au tribunal pour avoir séquestré sept enfants (EO, p. 129-130). L'écrivain confère donc à son roman une portée aussi bien politique que morale, comme les contes qui, en tant qu'apologues, délivrent aussi des réflexions morales<sup>220</sup>. Les monstres ne sont pas des créatures réservées aux contes, ils habitent bel et bien notre monde contemporain. Mourlevat met alors en garde son jeune lecteur en lui montrant qu'il pourrait lui aussi en trouver un sur sa route.

### II.3.1.3. *Perdue dans un conte*

Le personnage d'Hannah va aussi vivre une expérience sortie tout droit d'un conte. Après sa traversée de l'océan, elle s'égaré dans les collines et arrive par hasard au royaume de la princesse Alizée. Les habitants la confondent avec cette dernière et lui racontent son histoire. Avant la naissance d'Alizée le roi avait conclu un marché avec une créature nommée Bramecerf. La

---

<sup>219</sup> Charles Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye* [1697], Paris, Flammarion, Librio, 1994, p. 60.

<sup>220</sup> Dans les contes de Perrault, par exemple, les moralités sont explicites, nommées et en italique à la fin du texte.

princesse serait une vraie beauté si elle n'apercevait jamais son reflet avant ses quinze ans sinon elle serait enlevée par la bête. Un jour, Alizée se vit dans le fond d'un puits et fut donc emportée par Bramecerf. Cette histoire pourrait être un conte des plus traditionnels puisqu'elle comprend des éléments classés depuis longtemps par des folkloristes comme Aarne, Thompson, Uther ou encore Propp<sup>221</sup> : une famille royale, un pacte avec une créature évoquant le diable, une intervention magique, une malédiction, l'enlèvement de la princesse etc. En voyant une belle jeune fille comme Hannah, les habitants, le roi et la reine croient au retour de la princesse. La sensation d'un amour parental bouleverse l'orpheline qui ne peut se résoudre à leur dire la vérité. Elle se prend alors au jeu et commence à s'oublier elle-même :

Les choses ont commencé à se brouiller dans ma tête. Il est difficile d'être appelée Alizée plus de vingt fois par jour sans le devenir un peu. Je vivais dans le mensonge, bien sûr, mais c'était un mensonge très doux auquel tout le monde croyait éperdument. [...] Je repensais à Etiennette me consolant des cauchemars [...] il me semblait m'en souvenir ! J'en avais le vertige, et pour lui échapper, je me grondais : « Hannah, tu n'es pas Alizée ! Comment pourrais-tu te regarder dans le miroir sinon ? (RE II, p. 131.)

Hannah, en plus d'avoir perdu sa route, s'est perdue elle-même. Alors qu'elle prend la place de la princesse, à la manière du jeune Tom Canty et du prince Édouard qui profitent de leur ressemblance frappante pour échanger leurs rôles dans *Le Prince et le Pauvre*<sup>222</sup>, Hannah traverse une véritable crise identitaire qui va la pousser à une réflexion sur qui elle est. Pour cela sont convoqués des souvenirs de sa vie passée qui semblaient progressivement s'effacer : ce n'est qu'en changeant de peau qu'elle peut se retrouver. Au même titre que l'épreuve de Tomek face à la sorcière, celle d'Hannah est indispensable pour la poursuite de son voyage : pour que les enfants puissent avancer, ils doivent être capables de se voir tels qu'ils sont vraiment. Sans ces épreuves, le personnage ne peut pas se libérer d'angoisses existentielles et ne peut donc pas évoluer. Les jeunes héros de Mourlevat traversent des épreuves dignes des contes de fées, des épreuves qui, selon Mircea Eliade, possèderaient un caractère initiatique :

Quelque position qu'on prenne dans cette discussion sur l'origine et la signification des contes de fées, il est indéniable que les épreuves et les aventures des héros et des héroïnes sont presque toujours traduisibles en termes initiatiques.<sup>223</sup>

Avec ces rencontres et douloureuses aventures qui projettent les enfants voyageurs dans l'univers des contes, Mourlevat lance ses héros sur une route initiatique. D'autres épreuves vont venir entraver leur parcours, cette fois liées à une nature qui peut se montrer aussi nourricière que redoutable.

---

<sup>221</sup> Voir la classification des contes ATU et l'ouvrage de Vladimir Propp, *Morphologie du conte* [1928], trad. Marguerite Derrida, Paris, Seuil, « Essais », 2015.

<sup>222</sup> Mark Twain, *Le Prince et le Pauvre* [1882], trad. Paul Largilière, Poitiers, Oudin, 1883.

<sup>223</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit.*, p. 266-267.

## II.3.2. *Lieux d'épreuves et d'initiation*

### II.3.2.1. *Une nature dangereuse*

La nature peut s'avérer aussi dangereuse qu'une mauvaise rencontre et elle va mettre tout autant les enfants à l'épreuve. Dépendants des conditions météorologiques, des reliefs et de ce qu'ils trouveront sur leur route, les enfants doivent faire preuve de résistance pour continuer leur voyage, voire pour survivre. Leur faiblesse d'être humain leur est rappelée : dans tous les romans de notre corpus les enfants voyageurs éprouvent leurs limites en subissant le manque de ressources essentielles. La soif et la faim vont tour à tour les assaillir « Les moyens avaient leur œil des mauvais jours, bien noir et bien farouche, et comme en plus ils suçotaient tous les deux les lanières de leur casquette, c'était pas difficile de comprendre qu'ils avaient faim. » (EO, p. 87), « Le lendemain, il dut se remettre en route sans avoir rien mangé du tout. Au milieu de la matinée il sentit ses jambes trembler sous lui et il lui fallut s'asseoir un moment. » (RE I, p. 152), « Je me rappelle avoir eu soif, et faim aussi. [...] J'aurai donné, pour mordre dedans, toute la fortune que je n'avais pas » (RE II, p. 141). Les enfants subissent le manque car ils n'ont pas les connaissances ou les moyens pour tirer parti de leur environnement : ils ne chassent pas, ne pêchent pas et ne peuvent pas filtrer de l'eau. Ce n'est que lorsqu'ils ont souffert que la nature leur accorde de quoi soulager leurs souffrances, avec, par exemple, des fruits gorgés de jus (RE I, p. 152). La fatigue et les douleurs du voyage mettent également les enfants à rude épreuve : Victor doit marcher malgré les chaussures inadaptées et les orties :

On a vu que ses deux pieds étaient blessés dessus, ça faisait des barres rouges pas bien jolies. Il était rudement courageux de continuer comme ça. Par-dessus le marché, la brûlure des orties avait couvert ses chevilles de petites cloques blanches. Comme personne répondait, sa bouche s'est tordue et il a commencé à pleurer en silence. (EO, p. 87)

Les plus grands de la fratrie ont aussi « les bras et les épaules bien endoloris » et le sac pour porter Yann leur « sciait quand même méchamment les doigts » (EO, p. 85). Les épreuves traversées sont donc à la fois mentales et physiques, au point de marquer leur corps. Le poids d'Hannah fluctue par exemple en fonction de la dureté de son voyage et de la générosité de son entourage : « Grâce à leurs beignets et à leurs crêpes, j'ai repris en quelques jours tous les kilos perdus pendant mon voyage » (RE II, p. 84). Les enfants voyageurs sont de plus soumis aux intempéries : Tomek doit interrompre sa marche à cause du vent trop violent (RE I, p. 151), le même vent qui rend Hannah « presque folle » (RE II, p. 142). Tous subissent la morsure du froid : les nuits glaciales du désert interdisent tout repos à Hannah (RE II, p. 49) et les petits tombent malades à cause du froid et de la soif lors de leur enfermement dans la maison de la plage (EO, p. 137). Ces jeunes voyageurs sont la

plupart du temps dépendants d'éléments qui échappent à leur contrôle. Ils doivent alors apprendre à composer avec l'imprévisibilité de la nature. Il semble parfois que les enfants soient aidés par une force supérieure puisqu'ils échappent souvent *in extremis* à un sort peu enviable. C'est le cas, nous l'avons vu, pour Tomek et Hannah qui découvrent des fruits en quantité alors qu'ils sont au plus mal, mais Yann et ses frères arrivent aussi à se sauver de justesse en trouvant miraculeusement un téléphone et une prise dans le noir pour prévenir des secours : une journée de plus aurait certainement été fatale. Ces épreuves de résistance à la faim, à la soif et aux éléments, rappellent à la fois celles subies par les personnages de contes comme les frères du *Petit Poucet*, celles imposées aux héros de la mythologie comme Ulysse ou Énée, mais aussi celles que les jeunes de certaines tribus doivent passer pendant leur initiation. Mircea Eliade présente de nombreux rituels lors desquels les néophytes sont confrontés aux dangers de la nature : par exemple, les Yuin doivent vivre six à sept mois dans la brousse, en subissant des restrictions alimentaires, pour être réintégrés en tant qu'adultes<sup>224</sup>. Mourlevat réutilise donc cette tradition de succession d'épreuves sur ses jeunes voyageurs qui devront à la fois prouver leur valeur et accepter d'être à la merci d'une nature toujours plus puissante, sauvage, et qu'ils ne peuvent pas maîtriser. La nature se fait alors initiatique, certains espaces, en particulier, se dotent de cette fonction.

### II.3.2.2. *La forêt*

La forêt est présente dans tous les textes de notre corpus. Dans *L'Enfant Océan* c'est un « bois », un espace possédant tous les attributs d'une forêt mais sur une surface moins étendue, qui éprouve physiquement et mentalement les personnages. Il est le premier obstacle que les enfants doivent franchir sans aucune aide. Ils ont débuté leur fuite dans un camion mais se retrouvent forcés de fuir à nouveau lorsque le conducteur décide de les mener au commissariat. Alors, après avoir traversé un stade et dormi dans un garage, les enfants vont poursuivre leur périple dans le bois, livrés à eux-mêmes. Là, il n'est pas question de loup ou de sorcière, le danger se situe dans la marche elle-même. Au début, la sortie de la route s'annonce comme une libération car elle permet à Yann de se montrer et de soulager ses frères de son poids. Mais bien vite des inconvénients se font ressentir : le chemin escarpé est difficile pour Victor qui n'a pas de chaussures convenables, les orties piquent les chevilles des enfants, la marche est épuisante et la faim tiraille les estomacs. Dans ce premier cas, la forêt est dangereuse car elle isole : c'est un lieu où les enfants sont confrontés à eux-mêmes, à leurs limites, à leurs peurs. Pour survivre ils doivent se dépasser, s'entraider et continuer à marcher dans l'espoir de trouver un village pour se nourrir. Ici la forêt pousse les enfants dans leurs retranchements d'une façon relativement violente. Les arbres sont personnifiés

---

<sup>224</sup> Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 43.

comme dans la poésie romantique<sup>225</sup> et sont empreints d'un présage funeste. Ils semblent prévenir les voyageurs d'un plus grand danger qui les guette « les arbres sans feuilles tendaient leurs doigts tout maigres vers le ciel » (EO, p. 37). Mourlevat assimile les branches des arbres à des doigts comme le faisait déjà Hugo dans *Les malheureux* : « Un arbre, de sa branche où brillait une goutte, — Sembla se faire un doigt pour m'en montrer la route »<sup>226</sup>. Dans ce poème, Hugo s'adresse à ses enfants en leur parlant de la vie et des malheurs qui l'accompagnent. Ses strophes se font de plus en plus sinistres et les réflexions sur la mort sont bien présentes quoique toujours associées à l'espoir : « Ne crains pas de mourir. [...] — Qui meurt, grandit. »<sup>227</sup>. De la même manière, Mourlevat utilise l'image de ces drôles de squelettes qui composent le paysage pour indiquer aux enfants une route parsemée de cruelles épreuves mais où, malgré une fin tragique, l'espoir subsiste.

Dans *La Rivière à l'envers*, les enfants traversent deux forêts. La première est la forêt de l'Oubli, qui est présentée comme la plus grande forêt du monde, « mère de toutes les forêts » (RE I, p. 39). Immense, dense et sombre, elle est l'archétype de la forêt des contes comme le montre le regard que Tomek porte sur elle :

Tomek recula d'une dizaine de pas pour mieux voir l'impressionnant mur d'arbres qui se dressait devant lui. C'était une variété de sapins très sombres et très touffus, hauts de quatre-vingts mètres au moins. Sans même entrer dans la forêt, on en sentait la fraîcheur. Il doit faire bien noir là-dessous, se dit Tomek avec inquiétude. (RE I, p. 43)

L'image d'une barre noire, ou d'un ruban noir revient, comme nous l'avons déjà constaté, systématiquement pour la décrire (RE I, p. 34, 38 puis p. 183). À cela s'ajoute le fait qu'elle « barre l'horizon » : elle s'impose donc comme une frontière. C'est un seuil qui marque le passage d'un extérieur, celui du grand air des plaines, à un intérieur, étouffant et intime de la forêt, une brèche entre le monde et le moi. Mourlevat insiste sur l'obscurité qui y règne mais aussi sur le silence : le climat devient tout à coup inquiétant, et il est amplifié par la menace des ours. Les voyageurs qui traversent la forêt doivent en effet le faire dans le plus grand silence pour ne pas être repérés par ces bêtes qui, rendues aveugles par l'obscurité, ont surdéveloppé leur ouïe. Le choix de cet animal n'est bien sûr pas fortuit : l'ours, en plus de nourrir depuis des siècles un imaginaire folklorique européen, est porteur de différentes symboliques. Michel Pastoureau explique que l'étude de cavernes et d'ossements, par exemple, a renseigné les chercheurs à ce sujet :

---

<sup>225</sup> La nature, thème de choix pour le poète romantique, y est très souvent personnifiée : « Les grands arbres profonds qui vivent dans les bois,— Tous ces vieillards, les ifs, les tilleuls, les érables. — Les saules tout ridés, les chênes vénérables,— L'orme au branchage noir, de mousse appesanti. — Comme les ulémas quand paraît le muphti ; — Lui font de grands saints et courbent jusqu'à terre — Leurs têtes de feuillée et leurs barbes de lierre. — Contemplant de son front la sereine lueur.— Et murmurent tout bas : C'est lui! c'est le rêveur! » Victor Hugo, « Le poète s'en va dans les champs » [Juin, 1831], *Les Contemplations*, Livre I, Paris, Nelson, 1911, p. 21.

<sup>226</sup> Victor Hugo, « Les malheureux » [Septembre, 1855], *Les Contemplations*, Livre V, Paris, Nelson, 1911, p. 324-335.

<sup>227</sup> *Ibid.*

Les agencements [des os] semblent nettement cultuels et poussent le chercheur à les décrire au moyen de termes empruntés au vocabulaire liturgique. Ils l'invitent dans tous les cas à voir dans l'ours un être à part, intermédiaire entre le monde des animaux et celui des dieux.<sup>228</sup>

Ce lien avec le sacré explique la récurrence de cet animal dans des rites initiatiques. Pastoureau décrit les croyances d'un certain nombre de tribus qui vénèrent l'ours et en font un élément central de pratiques spirituelles :

l'ours peut représenter – tour à tour ou tout ensemble – une divinité, un parent ou un ancêtre du clan, un animal dans lequel un être humain s'est réincarné ou bien une sorte d'être chaman, favorisant le passage entre le monde d'ici-bas et l'au-delà.<sup>229</sup>

D'autres forces sont donc bien à l'œuvre dans cette forêt ancestrale qui constitue un paysage fondamental dans le parcours des enfants voyageurs. Le silence et la coupure du monde imposés par cette forêt obligent le personnage qui la traverse à une introspection douloureuse, la même d'ailleurs que subira Hannah lors de sa traversée du désert avec les Silencieux. À ce sujet, Mourlevat indique que

La forêt et le désert apparaissent comme des lieux qu'il s'agit surtout de franchir. Ils sont des passages. Il faut ressortir de l'autre côté, voilà [...] La forêt [...] n'est pas protectrice. Y entrer, c'est plonger au fond de ses peurs et dans le noir de son inconscient<sup>230</sup>.

La forêt fascine les écrivains et poètes : Robert Harrison montre l'omniprésence de ce paysage dans la littérature<sup>231</sup>. Elle est toujours entourée d'une aura mystique et sacrée. Pierre Jean Jouve, cité par Bachelard, décrit la forêt comme « immédiatement sacrée » :

sacrée de par la tradition de sa nature, loin de toute histoire des hommes. Avant que les dieux y fussent, les bois étaient sacrés. Les dieux sont venus habiter les bois sacrés. Ils n'ont fait qu'ajouter des singularités humaines, trop humaines à la grande loi de la rêverie de la forêt.<sup>232</sup>

La forêt, avec le mystère qu'elle contient par « son espace indéfiniment prolongé au-delà du voile de ses troncs et de ses feuilles » serait un « véritable transcendant psychologique »<sup>233</sup>. La Forêt de l'Oubli est de plus tellement sombre qu'il semble faire nuit même en plein jour : « elle était quelque part là-haut, cette lumière, au-dessus des arbres géants » (RE II, p. 74), alors, comme la cave rêvée de Bachelard et de Jung, le voyageur s'enfonce dans la forêt comme il s'enfonce dans son inconscient : « à la cave les ténèbres demeurent jour et nuit. Même avec le bougeoir à la main, l'homme à la cave voit danser les ombres sur la noire muraille. »<sup>234</sup>

Dans *La Rivière à l'envers*, le paysage de la forêt est double. En cela, le parcours de Tomek et Hannah se rapproche de celui de Dante dans *L'Enfer*. La première forêt est la Forêt de l'Oubli qui

<sup>228</sup> Michel Pastoureau, *L'Ours – Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 2007, p. 28.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 319

<sup>230</sup> Jean-Claude Mourlevat, *Nous voulons Lire*, *op. cit.*

<sup>231</sup> Robert Harrison, *Forêts – Promenade dans notre imaginaire* [1992], trad. Florence Naugrette, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2008.

<sup>232</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 263.

<sup>233</sup> Thérèse Brosse et Jean-Émile Marcault, *L'éducation de demain : la biologie de l'esprit et ses applications pédagogiques*, Alcan, 1939, p. 255, cités par Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 262.

<sup>234</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 73.

se rapproche de l'idée de *selva oscura* développée par Harrison<sup>235</sup>. C'est par là que débute le parcours de Dante qui doit y commencer sa rédemption puisqu'y sont associés « le péché, l'erreur, l'errance, l'oubli de Dieu »<sup>236</sup>. C'est une forêt de perdition porteuse d'« angoisse existentielle » :

Le personnage se trouve désorienté, égaré au milieu de sa vie mortelle. La « voie droite » a disparu. La forêt de la confusion morale est tortueuse, sans chemin, sans issue, terrifiante [...] C'est une peur vague et indéfinissable, à la limite de l'angoisse existentielle.<sup>237</sup>

Cela nous rappelle ce que vit Hannah dans la Forêt de l'Oubli :

Le chemin ? Où était le chemin ? L'obscurité m'entourait maintenant. Au bord de la panique, j'ai couru sur ma droite, puis sur ma gauche. Je suis tombée de nouveau, m'écorchant les genoux. « Calme-toi Hannah ! Tu es en train de devenir folle ! Ne fais pas n'importe quoi ! Tu vas te blesser, perdre ton sac... » Je me suis adossée à un grand arbre pour reprendre mon souffle. Le chemin était perdu. (RE II, p. 73)

Plus tard dans l'histoire, les enfants vont rencontrer une deuxième forêt, toujours à la manière de Dante, qui cette fois semble correspondre à la *selva antica*, l'« antique forêt du paradis terrestre »<sup>238</sup>. Selon Harrison, « Cette forêt rachetée n'inspire plus la peur, mais l'enchantement »<sup>239</sup> : ici plus d'ours terrifiants, seulement des animaux doux et bienveillants. Cette forêt est lumineuse, on ne s'y perd pas, les arbres ne sont plus noirs mais verts. C'est un paysage merveilleux qui se déploie, digne des rêves d'enfants faits de maisons en pain d'épices<sup>240</sup> et d'usines de chocolat où tout se mange<sup>241</sup>. Elle apporte réconfort et chaleur après le difficile voyage des enfants :

Et derrière cette plage, à perte de vue, une forêt de grands arbres verts. Tomek y descendit en courant malgré ses jambes flageolantes. Une fois en bas, il se rendit compte que ces arbres étaient chargés de fruits qu'il ne connaissait pas. Il cueillit en premier une sorte d'abricot géant aussi lourd qu'un melon. Lorsqu'il l'ouvrit en deux, il s'en échappa en abondance un liquide qui ressemblait à du lait. Il but d'abord avec prudence, puis sans retenue. Cela lui rappela un peu le sirop d'orgeat. Puis il arracha du bout de l'ongle un peu de chair tendre du fruit. Elle était exquise. Ensuite, il se régala de petits haricots au goût de réglisse, et d'étranges galettes molles aussi goûteuses que du pain d'épice [...] (RE I, p. 152-153)

La forêt est donc un paysage symbolique récurrent dans l'œuvre de Mourlevat, il la fait traverser à ses voyageurs d'abord pour les mettre à l'épreuve puis pour les récompenser. Cette structure similaire à celle de *L'Enfer* de Dante rapproche nos enfants voyageurs des héros et héroïnes, comme Orphée ou Psyché<sup>242</sup>, qui ont eux aussi dû traverser les Enfers. Elle correspond complètement à un motif d'initiation « héroïque », reprenant le thème de la descente aux enfers mais aussi l'idée de quête de l'immortalité, en l'occurrence offerte par la rivière « [Les descentes aux enfers] sont un élément spécifique des initiations héroïques, qui poursuivent la conquête de l'immortalité

<sup>235</sup> Robert Harrison, *op. cit.*, p. 153.

<sup>236</sup> *Ibid.* p. 154.

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> *Ibid.* p. 158.

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> Jacob et Wilhelm Grimm, « Hansel et Gretel », *Contes de l'enfance et du foyer*, 1812.

<sup>241</sup> Roald Dahl, *Charlie et la chocolaterie* [1964], trad. Élisabeth Gaspar, Paris, Gallimard jeunesse, « Folio junior », 2016.

<sup>242</sup> Edith Hamilton, *La Mythologie* [1940], trad. Abeth de Beughem, Paris, Marabout, « Marabout Université », 1978.

corporelle »<sup>243</sup>. Ce que Mourlevat fait vivre à ses jeunes voyageurs a déjà été écrit dans d'autres mythes où le thème de l'initiation est central. Ainsi, Gilgamesh doit, avant de trouver le « cresson d'immortalité », traverser des forêts, des jardins de délices, des eaux agitées et, bien sûr, le pays des morts<sup>244</sup>.

Les forêts, chez Mourlevat, sont donc bien des lieux d'initiation, de métamorphose du jeune héros voyageur. Un autre paysage va également remplir ce rôle : en plus de s'enfoncer dans les profondeurs de la forêt, les enfants de *La Rivière à l'envers* vont devoir s'élever vers les cieux, en gravissant des montagnes.

### II.3.2.3. *La montagne*

Dans *La Rivière à l'envers* Mourlevat dédouble, de la même façon que la forêt, un autre paysage : celui de la montagne. Hannah doit en franchir une au début de son voyage, accompagnée de Iorim et Grégoire, et va devoir se confronter au vide. Cette montagne est séparée par un « canyon gigantesque » (RE II, p. 26) et le trio de voyageurs doit longer une paroi rocheuse au bord de la falaise. Durant les longs kilomètres au bord du précipice, le temps est suspendu, à l'image du chemin « suspendu à l'à-pic de la montagne » (RE II, p. 27). Il s'arrête totalement lorsqu'un aigle se pose à l'arrière de la diligence, immobilisant les chevaux. Là, le rythme du récit ralentit, le temps s'allonge pour le lecteur comme il le ferait pour les voyageurs qui n'ont pas la place de s'asseoir et doivent rester immobiles. Au bout d'une demi-heure, Hannah vacille : « Mes jambes commençaient à trembler, la tête me tournait. Encore quelques minutes et je risquais de m'évanouir » (RE II, p. 29). Comme les ours de la Forêt de l'Oubli, les aigles abrités par ce paysage sont des animaux hautement symboliques. L'aigle fait d'ailleurs partie, au même titre que l'ours, des animaux « rois » qui ont marqué l'histoire selon Michel Pastoureau pour qui « il n'existe pour ainsi dire que quatre rois des animaux : le lion, l'aigle, l'ours et l'éléphant »<sup>245</sup>. Prince des cieux, l'aigle est en lien direct avec le sacré, selon le *Dictionnaire des symboles* c'est un :

symbole si considérable qu'il n'est point de récit ou d'image, historique ou mythique, dans notre civilisation comme dans toutes les autres, où l'aigle n'accompagne, quand il ne les représente pas, les plus grands dieux comme les plus grands héros : il est l'attribut de Zeus (Jupiter) et du Christ, l'emblème impérial de César et Napoléon, et, dans la prairie américaine comme en Sibérie, au Japon, en Chine, comme en Afrique, chamans, prêtres et devins aussi bien que rois et chefs de guerre empruntent ses attributs pour participer à ses pouvoirs. [...] Roi des oiseaux : l'aigle couronne le symbolisme général de ceux-ci, qui est celui des états spirituels supérieurs<sup>246</sup>

Quand l'aigle met Hannah et ses compagnons à l'épreuve, une épreuve de résistance et de patience, c'est peut-être une force supérieure qui intervient. L'épreuve prend alors une teinte spirituelle,

<sup>243</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 134.

<sup>244</sup> Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages* [2008], trad. Henri Crès, Paris, J'ai lu, 2013, p. 254-259.

<sup>245</sup> Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 50.

<sup>246</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1969, p. 49.



presque divine, comme pour évaluer la valeur d'Hannah : est-elle digne de poursuivre le voyage et de recevoir, à son issue, une goutte d'immortalité ? Cette première montagne déstabilise Hannah, qui se rend compte des dangers du voyage qu'elle entreprend mais devant lesquels elle ne peut plus reculer.

Le voyage s'achève sur une autre montagne, la Montagne Sacrée, dont le nom témoigne explicitement de son lien au divin. Hannah y retrouve rapidement Tomek et l'ascension ne leur pose pas de problème majeur. Cette longue marche dans la montagne, en direction du ciel, met les enfants dans un état méditatif. Le mouvement répétitif et automatique du pas, l'état de fatigue général et la légère euphorie à l'idée du miracle qui pourrait achever le voyage font entrer les enfants voyageurs dans un état second. Paul Claudel, dans sa préface aux *Illuminations* de Rimbaud, avait déjà conféré à la marche la capacité à mettre en résonance, en « accord intime »<sup>247</sup>, le corps et le monde :

Au cours d'une longue journée de marche sur les routes, entre l'âme et le corps assujéti à un desport rythmique se produit une solution de continuité ; une espèce d'hypnose « ouverte » s'établit, un état de réceptivité pure fort singulier. [...] Les mots fortuits qui montent à la surface de l'esprit, le refrain, l'obsession d'une phrase continuelle forment une espèce d'incantation qui finit par coaguler la conscience, cependant que notre miroir intime est laissé, par rapport aux choses du dehors, dans un état de sensibilité presque matérielle. [...] Nous sommes mis en communication.<sup>248</sup>

Au sommet de la montagne, les enfants voyageurs se sentent assaillis de pensées et questions existentielles, ils réfléchissent au sens de la vie et à la nécessité de la mort :

Ils se sentaient si fragiles soudain face à quelque chose d'immense et qui les dépassait. Et les mêmes questions graves traversaient leurs têtes d'enfants :

Est-ce qu'on peut vraiment souhaiter ne jamais mourir ?...

N'est-ce pas justement parce que la vie s'achève un jour qu'elle nous est si précieuse ?...

Est-ce que l'idée de vivre éternellement n'est pas plus effrayante encore que celle de mourir ?... (RE I, p. 176)

Les enfants s'élèvent au sens propre comme au figuré en gravissant la montagne, en cela on peut entrevoir une forme d'initiation spirituelle, dans un lieu entre ciel et terre. La Montagne Sacrée, présente sous le même nom dans un certain nombre de mythes, pourrait être le symbole du centre du monde, espace « où se rencontrent le Ciel et la Terre »<sup>249</sup> : « Le sommet de la Montagne cosmique n'est pas seulement le point le plus haut de la Terre : il est également le nombril de la Terre, le point où a commencé la création. »<sup>250</sup>. Atteindre le Centre est considéré comme l'issue d'une initiation complète : « l'accès au "centre" équivaut à une consécration, à une initiation ; à une existence, hier profane et illusoire, succède maintenant une nouvelle existence, réelle, durable et

<sup>247</sup> Michel Collot, *La Pensée-Paysage*, op. cit., p. 249.

<sup>248</sup> Paul Claudel, préface aux *Illuminations*, Arthur Rimbaud, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 515. Cité par Michel Collot, *La Pensée-Paysage*, op. cit., p. 249.

<sup>249</sup> Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1969, p. 24.

<sup>250</sup> Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 28.

efficace. »<sup>251</sup>. La montagne serait alors un seuil qui permettrait d'effleurer le monde des esprits, une expérience que les enfants vivront à son point culminant : « Ils s'allongèrent pour admirer la Voie Lactée. Ils n'étaient plus sur la terre, à contempler les étoiles. Ils étaient parmi les étoiles, au milieu d'elles. Ils étaient les infimes parties de l'infini cosmos. » (RE I, p. 178). Cette expérience est presque celle d'une décorporation ou d'un voyage astral, les enfants semblent quitter leur corps d'humain pour ne faire plus qu'un avec l'univers. Le voyage, qui a déjà conduit les enfants au miracle de l'« eau de la vie »<sup>252</sup>, s'achève par une sorte de révélation divine, sur le plus haut sommet du monde. Les enfants voyageurs connaissent alors une initiation spirituelle :

L'ascension représente un des plus anciens moyens religieux de communiquer personnellement avec les Dieux et, par conséquent, de participer pleinement au sacré afin de transcender la condition humaine. L'ascension et le vol sont regardés comme les preuves par excellence de la divinisation de l'homme. [...] Ce thème [...] est présent dans certaines initiations de puberté et dans les cérémonies d'entrée dans les sociétés secrètes : le candidat monte symboliquement au Ciel afin de s'approprier la source même du Sacré.<sup>253</sup>

La montagne, tout comme la forêt, est donc bien un lieu d'initiation, où le néophyte rentre en connexion avec le sacré. Mourlevat souligne, dans *La Rivière à l'envers*, l'importance de ces espaces en les dédoublant : leur fonctionnement par deux, de chaque côté de l'océan, comme un miroir, laisse entrevoir à l'enfant voyageur le reflet d'une nouvelle version de lui, grandie, expiée de ses peurs, travers et péchés, en somme initiée. La fratrie de *L'Enfant Océan* va elle aussi vivre une expérience initiatique, bien que celle-ci ne s'installe pas dans les hauteurs d'une montagne « sacrée ». Tous les enfants voyageurs de notre corpus vont devoir disparaître au monde et toucher la mort du doigt pour finalement mieux renaître.

---

<sup>251</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 31.

<sup>252</sup> En référence au conte de Jacob et Wilhelm Grimm, « L'Eau de la vie », *Contes de l'enfance et du foyer* [1812], dans lequel trois princes partent à la recherche d'une eau miraculeuse permettant de guérir leur père.

<sup>253</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 171.

### III. Disparaître pour mieux renaître

#### III.1. Disparaître : peur ou désir ?

« Quitter le monde c'est d'abord se quitter soi, perdre son identité sociale et alors peut-être trouver une identité qui ne serait pas factice. »<sup>254</sup>

Le thème de la disparition est à la fois très ancien et très contemporain comme le montre l'essai de Pierre Zaoui, *La Discrétion – l'art de disparaître*<sup>255</sup> ou les études récentes de Dominique Rabaté<sup>256</sup>. Ce dernier, en multipliant les analyses de romans contemporains dans lesquels il est question d'une disparition, a montré que « notre époque », si « elle n'invente pas le motif de la disparition [...] lui donne une inflexion, une acuité particulière. »<sup>257</sup>. Ce fantasme de la disparition serait une réaction à ce qu'il appelle un monde d'« omnivisibilité », c'est-à-dire un monde de transparence et de « traçabilité généralisée » où l'intimité et la discrétion n'ont plus leur place<sup>258</sup>. S'il y a bien des disparitions dans tous les romans de notre corpus celles-ci ne sont pas toujours désirées ou volontaires. D'un côté, Mourlevat confère au personnage de Tomek une angoisse dévorante de disparaître aux yeux des autres, de l'autre, Yann n'a qu'une envie, celle de s'évaporer dans la nature. Hannah est, quant à elle, partagée entre peur et désir, peur de se perdre elle-même mais envie aussi de devenir autre.

##### III.1.1. *La disparition : une angoisse existentielle*

Nous l'avons vu, les lieux traversés mettent à l'épreuve les enfants voyageurs, ils les forcent à affronter leurs peurs les plus profondes. Tomek semble dévoré par l'angoisse d'être oublié, de disparaître aux yeux du monde, ce n'est donc pas un hasard s'il y est confronté à deux reprises. C'est premièrement le cas dans la Forêt de l'Oubli, Marie explique les propriétés de cette forêt lorsqu'elle lui dévoile son nom :

— Elle s'appelle la Forêt de l'Oubli parce qu'on oublie immédiatement ceux qui y entrent...

---

<sup>254</sup> Jean-Bertrand Pontalis, « Postface », dans, Christian Garcin, *Sortilège*, Seyssel, Champ Vallon, « Recueil », 2002, p. 121.

<sup>255</sup> Pierre Zaoui, *La Discrétion – l'art de disparaître*, Paris, Éditions Autrement, « Les Grands Mots », 2018.

<sup>256</sup> Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski (Québec), Tangence éditeur, « Confluences », 2015.

<sup>257</sup> *Ibid.* Conférence organisée par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 14 septembre 2015. Document audio. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. URL : <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/desirs-de-disparaitre-une-traversee-du-roman-francais-contemporain-0>. Consulté le 14 décembre 2021.

<sup>258</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 21-26.

[...]

— Tu veux dire qu'ils ne reviennent plus et qu'on finit par les oublier ?

— Non. Pas du tout. Je veux dire qu'on les oublie dès qu'ils y entrent. Comme s'ils n'existaient plus, comme s'ils n'avaient jamais existé. (RE I, p. 40)

Marie fait immédiatement le rapprochement entre l'oubli et l'existence : lorsque l'on est oublié, on cesse d'exister, c'est pourquoi « l'oubli est un symbole de la mort » selon Eliade<sup>259</sup>. Ces révélations sur les pouvoirs de ce lieu vont hanter Tomek, qui « n'aurait jamais imaginé qu'une chose aussi horrible puisse exister » (RE I, p. 42). Ainsi, lors de sa traversée, le personnage est perturbé par les angoisses engendrées par l'idée de sa propre disparition : « Tomek eut un frisson. Il se rappela soudain où il était et ce que cela signifiait : à présent il n'existait plus pour personne » (RE I, p. 52). La magie de cette forêt pose nécessairement des questions existentielles : existe-t-on toujours si l'on n'existe plus pour les autres ? Est-ce le rapport à l'autre qui nous définit ? Pour Éléonore Hamaide-Jager c'est en tout cas ce qui rend ce lieu si symbolique :

Cette forêt est si particulière qu'elle touche aux fondements de l'identité. L'individu existe par sa personne physique mais aussi par le souvenir qu'il occupe dans l'esprit de ses proches. Or, Tomek est orphelin. La possibilité que son existence puisse être niée l'effraie au plus haut point. L'étendue boisée est dangereuse avant même d'avoir été traversée. Les héros, nous rappelle Mourlevat, n'existent que dans le regard des autres et par leur capacité à s'abandonner pour le bien d'autrui.<sup>260</sup>

Nous avons déjà pu le constater, Mourlevat dédouble très souvent les éléments de ses romans qui sont porteurs de sens. Il insiste ainsi sur leur importance, mais il montre peut-être aussi qu'il faut vivre certaines expériences plusieurs fois pour qu'elles produisent un changement. Pour que Tomek accomplisse de vrais exploits, tel le héros décrit par Éléonore Hamaide-Jager, il va devoir vivre cette disparition une autre fois, sur l'île Inexistante. Celle-ci porte elle aussi, jusque dans son nom, les mêmes questionnements philosophiques induits par la forêt de l'Oubli :

Sachez d'abord tous les deux que vous êtes ici sur l'Île Inexistante.

— L'Île Inexistante ? Drôle de nom ! grommela Bastibalagom. Elle existe pourtant bel et bien, puisque nous y sommes !

— En effet, elle existe pour nous qui y sommes, mais elle est ignorée de tous les autres. (RE I, p. 130)

Le nom de l'île montre bien l'importance de laisser des traces : qui sommes-nous si personne ne peut témoigner de notre présence ? D'après ce passage, nous serions *inexistants*. La levée de la malédiction par Tomek a pour effet de rendre à nouveau visible l'île, qui sera alors renommée « l'Île Existante » : « *Vaillante* navigua sans encombre jusqu'à l'Île Existante, puisque tel était désormais son nom, leur expliqua Bastibalagom. » (RE I, p. 180).

---

<sup>259</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 80.

<sup>260</sup> Éléonore Hamaide-Jager, op. cit., p. 3.

Mourlevat pose, grâce à ces lieux, le doigt sur l'ambiguïté de la disparition<sup>261</sup>. Celle-ci n'existe que si elle est reconnue, que si l'on peut en témoigner, même la disparition a donc besoin du regard de l'autre pour exister. Cette idée est d'ailleurs cristallisée dans l'énigme de la sorcière qui porte sur ce qui fait disparaître le monde : « Il fermerait juste les yeux pour ne plus la voir... pour la faire disparaître... *disparaître...* » (RE I, p.144). La réponse, « les paupières », montre bien que l'existence, comme la disparition, résident dans le regard du témoin. Alors que, sur l'Île Inexistante, les naufragés existent encore dans les souvenirs de leurs proches, une disparition dans la Forêt de l'Oubli est en quelque sorte une disparition ultime puisque personne ne peut en attester : « s'il [le projet de disparition] ne laissait réellement aucune trace, il s'annulerait parfaitement, devenant invisible, disparition de la disparition même si l'on peut dire. »<sup>262</sup>. Pour Dominique Rabaté, l'oubli est d'ailleurs une « disparition redoublée »<sup>263</sup> ; en évoquant les drames et génocides du XX<sup>e</sup> siècle, il montre la puissance destructrice de l'oubli, car oublier, c'est tuer une deuxième fois :

Le motif de la disparition est lié à une angoisse majeure, à ce qui n'est pas une peur mais un constat terrible : il a été possible, et il est toujours possible d'annihiler des millions de gens, d'effacer leurs vies et leurs traces.<sup>264</sup>

Les angoisses de Tomek à l'idée de disparaître sans trace font alors peut-être écho à celles de son créateur : le propre de l'écrivain n'est-il pas justement de laisser une trace ? Mourlevat, avec des ouvrages comme *Sophie Scholl : « Non à la lâcheté »*<sup>265</sup> ou encore son roman autobiographique *Je voudrais rentrer à la maison*<sup>266</sup> montre son intérêt pour le thème de la mémoire. Il semble alors que ce ne soit pas tant la disparition en elle-même qui soit terrifiante pour lui que l'évanouissement de tout souvenir.

Tomek est horrifié à l'idée d'être oublié. Lorsqu'il parcourt ces deux espaces, la vitesse du récit ralentit : alors que dans l'histoire le temps passé en ces lieux est relativement bref (quelques jours tout au plus), le temps mis à le raconter est plus lent que le rythme général du roman. Ces passages n'occupent chacun pas moins de trois chapitres<sup>267</sup>, à l'inverse, par exemple, des trois jours de marche de Tomek sur la falaise qui se réduisent à quelques paragraphes. Ce ralentissement du rythme narratif montre l'importance de ces événements dans le parcours de Tomek : ce sont des moments clés, ceux qui vont fonder son identité, le pousser à grandir. En acceptant de n'exister que par lui-même et en faisant face aux angoisses de mort ou d'abandon qui ont entaché le début de son existence, Tomek va pouvoir s'ancrer dans une nouvelle vie : celle qu'il construit jour après jour,

---

<sup>261</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>265</sup> Jean-Claude Mourlevat, *Sophie Scholl : « Non à la lâcheté »*, Arles, Actes Sud Junior, 2014.

<sup>266</sup> Jean-Claude Mourlevat, *op. cit.*

<sup>267</sup> Annexe 2.

épreuve après épreuve. Contre sa volonté, sa disparition au monde est ce qui va lui permettre de devenir l'homme qu'il doit être. Mourlevat insiste sur l'intensité des expériences de disparition vécues par Tomek. En réalité, celui qui traverse la forêt ne cesse pas seulement d'exister, c'est comme s'il n'était même pas né : « Ce sera comme si tu n'avais jamais vécu » (RE I, p. 42). Cette forme de disparition serait donc plus puissante même que la mort puisqu'elle ne laisse aucun souvenir. Pour Jean-Bertrand Pontalis, « disparaître, c'est tout brûler derrière soi »<sup>268</sup>, alors, Tomek, en disparaissant totalement, va vivre une expérience de *tabula rasa* « sur laquelle viendront s'inscrire les révélations successives, destinées à former un homme nouveau »<sup>269</sup>. En cela, la disparition peut déjà être considérée comme une forme de mort initiatique, une mort au monde qui permettra à Tomek de ressortir grandi.

### III.1.2. *Disparaître à soi : le problème de l'identité*

#### III.1.2.1. *Les métamorphoses d'Hannah*

Hannah, contrairement à Tomek, n'est pas aussi attachée à la reconnaissance de l'autre et n'a par exemple aucun mal à quitter sa famille adoptive sans jamais y retourner. Elle ne semble pas préoccupée par la possibilité d'être oubliée, ce qui lui importe est plutôt d'ordre identitaire. La jeune fille se cherche et semble en particulier avoir des difficultés avec son âge, comme nous l'avons déjà constaté. Refusant de se considérer comme une enfant tout en conservant une sensibilité et des fantasmes enfantins, le personnage d'Hannah explore ces différentes facettes par des métamorphoses. Comme Tomek, son personnage va être confronté à cette expérience à deux reprises. La première fois, c'est en choisissant de suivre la caravane vers la ville de Topka, alors qu'un jeune garçon le lui propose : « Aimerais-tu savoir, Hannah, ce qui se passerait si tu venais avec nous ? » (RE II, p. 51). Là, elle va devenir la femme qu'elle pourrait être dans un futur possible, le lecteur assiste alors à sa première métamorphose. Dans cet espace, le temps s'écoule de façon étrange : à la manière du cycle de *fantasy Le Monde de Narnia*<sup>270</sup>, par exemple, des années sont contenues dans une seconde, la narratrice exprime ce même ressenti :

Ces années de bonheur ont passé si vite ! Dans le désert j'avais appris que la vie dure une seconde, et qu'une seconde contient l'éternité. C'est vrai. J'avais à peine eu le temps de câliner Aïda, mon bébé, que déjà elle était une femme et qu'elle tenait dans ses bras son bébé à elle. (RE II, p. 57).

---

<sup>268</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *op. cit.*, p. 121.

<sup>269</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit.*, p. 17.

<sup>270</sup> C. S. Lewis, *Le Monde de Narnia* [1950-1956], trad. Anne-Marie Dalmais, Paris, Gallimard, « Folio Junior », 2001. Le temps dans le monde de Narnia s'écoule différemment que dans le monde d'où viennent les enfants : alors qu'ils grandissent et deviennent adultes à Narnia, ils sont à nouveau des enfants lorsqu'ils retournent chez eux.

Le récit effectue une compression narrative, un « sommaire »<sup>271</sup> qui est aussi transposé dans la vie du personnage alors conscient de cette distorsion temporelle. La transformation d'Hannah est ainsi un véritable passage à l'âge adulte suivi d'un brusque retour à l'adolescence. Après cette expérience elle semble ne plus se reconnaître. Elle est sans cesse tiraillée entre ses réflexes enfantins et son vécu d'adulte : « J'ai un peu de mal à me rappeler les jours qui ont suivi. J'avais la tête ailleurs, sans doute. Toute pleine encore du tumulte de mon autre vie, celle vécue en quelques secondes sur ma petite dune. » (RE II, p. 60). Hannah considère cette vie comme « autre », lui attribuant un statut particulier, hors du réel. Le rythme narratif est naturellement très accéléré puisque que le lecteur assiste à la vie depuis ses onze ans jusqu'à ce qu'elle soit grand-mère, en l'espace de huit pages dans le roman. L'effet produit est celui d'un espace hors du temps, presque irréel, ce qui est renforcé par le paysage du désert et la fatigue d'Hannah : cela aurait-il pu être un mirage ? Le lecteur peut ainsi s'interroger sur la nature de ce voyage dans le voyage, c'est d'ailleurs en fermant les yeux que la jeune fille y met fin :

— Que veux-tu, Hannah ?

— Tu le sais bien, Lalik : je veux revenir. Il se passe quelque chose que...

— Tu n'as pas besoin de me l'expliquer, Hannah. Rappelle-toi, tu dois seulement me demander. Ainsi tu es décidée ?

— Oui, je suis décidée. Dépêche-toi.

— Adieu, Hannah... je suis heureux de t'avoir rencontrée. Ferme les yeux, maintenant...

J'ai fermé les yeux. (RE II, p. 58)

La ville de Topka étant tirée d'une autre nouvelle de Mourlevat, le personnage est en fait projeté dans une fiction. La première métamorphose d'Hannah semble se produire en rêve, dans son subconscient peut-être, lieu où vivent les histoires. Le personnage apparaît bouleversé par cette expérience, ses souvenirs se confondent jusqu'à s'estomper progressivement.

La crise identitaire d'Hannah va finalement se résoudre au terme d'une seconde métamorphose, lors de laquelle elle va devenir (le temps de trois chapitres comme pour Tomek)<sup>272</sup> Alizée. Ce passage débute à la croisée des chemins. Hannah doit décider de la route qu'elle empruntera, elle est à nouveau soumise à un choix comme précédemment dans le désert :

J'ai gravi la colline et découvert, en haut, un sentier qui s'en allait en sous-bois vers l'intérieur des terres. Je l'ai suivi. Bientôt, il s'est élargi et je suis parvenue à une fourche. Les deux chemins se ressemblaient exactement. De quel côté diriger mes pas ? (RE II, p. 105)

Mourlevat utilise encore le motif du dédoublement, ce qui correspond parfaitement à la rencontre d'Hannah et de son *doppelgänger*, son double qu'est la princesse Alizée, à l'issue de cette aventure.

---

<sup>271</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 175 : « *Sommaire* : forme à mouvement variable [...] qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse »

<sup>272</sup> Annexe 3.

Les chemins, s'ils se séparent, sont en tout point identiques, rien n'interfère avec la décision d'Hannah. Bakhtine, lorsqu'il analyse l'*Âne d'Or* d'Apulée, évoque une métaphore, celle du « chemin de la vie » ou de « la croisée des chemins » qui constitue toujours un tournant. Selon Bakhtine :

La métaphore du « chemin de la vie », avec ses variantes, joue un grand rôle dans tous les aspects du folklore. On peut affirmer que dans le folklore la route n'est jamais une simple route, mais toujours une partie ou la totalité du chemin de la vie. « Choisir sa route », c'est décider de la direction de sa vie.<sup>273</sup>

Pour Hannah, ce tournant n'est autre qu'une nouvelle métamorphose, non en âne comme Lucius, mais en princesse. Mourlevat reprend des thèmes très importants du folklore tels qu'étudiés par Bakhtine :

La *métamorphose* (ou transformation, principalement celle de l'homme) et le problème de *l'identité* (également surtout humaine) appartiennent au trésor du folklore universel primitif. Dans l'image folklorique de l'homme, la transformation et l'identité sont profondément unies. Cette conjonction subsiste sous une forme extrêmement nette dans le conte populaire.<sup>274</sup>

Le lien avec les contes dans les romans de Mourlevat est indéniable. Le personnage d'Hannah y est très attachée : c'est en devenant un personnage de conte faisant rêver la petite fille qu'elle devrait être qu'elle va renouer véritablement avec son âme d'enfant. Elle vit son enfance idéale, retrouvant des parents aimants, un peuple qui l'adore, des serviteurs pour s'occuper d'elle et de belles robes précieuses. En clair, elle vit le fantasme de tout « enfant trouvé »<sup>275</sup>, celui de retrouver sa « vraie » famille, appartenant bien sûr à une classe sociale élevée (ici on peut le dire, rien de moins que la royauté). Tout cela n'est évidemment qu'une illusion, un mensonge confortable ou même une fiction dans laquelle elle se perd peu à peu : « Je vivais dans un mensonge, bien sûr, mais c'était un mensonge très doux auquel tout le monde croyait éperdument. » (RE II, p. 131). Hannah se prend au jeu du faire-semblant, de la « feintise ludique » qui est, selon Jean-Marie Schaeffer, un mécanisme fondamental permettant de comprendre ce qu'est la fiction :

Je suis convaincu qu'on ne peut pas comprendre ce qu'est la fiction si on ne part pas des mécanismes fondamentaux du « faire-comme-si » – de la feintise ludique – et de la simulation imaginative dont la genèse s'observe dans les jeux de rôles et les rêveries de la petite enfance.<sup>276</sup>

Lorsque la supercherie est levée, en rejouant une nouvelle version du roman de Twain, *Le Prince et le Pauvre*<sup>277</sup>, Hannah quitte ce jeu de rôles pour retrouver sa vraie nature :

Moi, je sentais sur ma peau le tissu ordinaire de ma vieille robe d'autrefois, je respirais son odeur familière et je n'étais pas jalouse. Au contraire, il me semblait que je venais de remettre mes vêtements de liberté, que j'étais rendue à moi-même. (RE II, p. 140)

---

<sup>273</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.* p. 269.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>275</sup> Marthe Robert, *op. cit.*

<sup>276</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, p. 15.

<sup>277</sup> Mark Twain, *op. cit.*



Ce n'est qu'en devenant une autre qu'elle peut se retrouver elle, elle disparaît à elle-même pour mieux réapparaître, et ce au même endroit, à la croisée des chemins : « j'ai retrouvé la fourche où j'avais hésité à l'automne, presque six mois plus tôt ! » (RE II, p. 141). Elle revient alors en quelque sorte en arrière, de la même manière que dans le désert. Le prénom même de ce personnage, en palindrome, suggère cette possibilité d'allers-retours temporels.

Ces métamorphoses ont lieu dans des espaces qui semblent hors du monde ou hors du temps, des espaces de fiction, issu de contes ou de nouvelles. À la manière de la chenille, Hannah a besoin d'un cocon pour s'extraire du monde et entamer sa transformation. En traversant ces âges, de la princesse de l'enfance jusqu'à la grand-mère qu'elle deviendra peut-être, Hannah accepte l'instant présent : elle est enfin en paix avec son statut de jeune fille. Mourlevat partage ici l'idée d'Arnaud Desjardins selon lequel « pour se transformer il faut commencer par accepter complètement et profondément sa nature »<sup>278</sup>. Pour grandir, Hannah devait retrouver son âme d'enfant en devenant une princesse. Celle-ci, Alizée, est une apparition étrange, un sosie d'Hannah : « la jeune fille qui venait droit vers nous dans une robe sale, cette jeune fille, Tomek... c'était moi ! Comment le dire autrement ? Elle ne me ressemblait pas : c'était moi. » (RE II, p. 138). C'est en quelque sorte sa jumelle cachée et ce n'est pas la première fois que Mourlevat donne à ses personnages des jumeaux.

### III.1.2.2. *Gémellité et dédoublement*

Les enfants voyageurs de Mourlevat semblent tous entretenir un lien avec la gémellité. Nous venons de voir qu'Hannah rencontre une sorte de jumelle durant son voyage et les frères de *L'Enfant Océan* sont tous jumeaux, excepté Yann. Même le prénom de Tomek, un dérivé de l'araméen *toma* qui signifie « jumeau », renvoie à cette condition. Mourlevat, attaché, nous le savons désormais, au motif du double, dédouble justement ses personnages et soulève par là-même des questions identitaires. En effet, le propre de la gémellité, c'est l'absence de distinction : les jumeaux sont sans arrêt confondus et toujours rapportés à leurs ressemblances « trait pour trait, cheveu pour cheveu » (EO, p. 103.). Celui qui a un jumeau fonctionne toujours par deux, son identité est en quelque sorte double, se fondant dans celle de l'autre. C'est alors une autre forme de disparition : l'individu devient la paire, il s'efface au profit d'un double, dépersonnalisé. Pour Emanuele Coccia, les jumeaux semblent interchangeable : « Comme presque tous les jumeaux, dans le regard des autres, mon frère et moi étions parfaitement interchangeables ; et peut-être pas

---

<sup>278</sup> Arnaud Desjardins, dans « La transformation de soi avec Arnaud Desjardins », Frédéric Lenoir, *Les Racines du Ciel*, Document audio diffusé sur France Culture, 25/05/2010, consulté le 25/04/2022, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-racines-du-ciel/la-transformation-de-soi-avec-arnaud-desjardins-rediffusion-de>.

seulement dans le regard des autres. »<sup>279</sup>. Il y a alors une sorte d'évanouissement, de disparition de l'individualité et donc de l'identité. Le philosophe prend l'exemple d'une expérience personnelle : en regardant une photographie d'enfance sur laquelle il se trouve aux côtés de son jumeau, il est incapable de savoir lequel des deux il est. Il se voit, dédoublé, et c'est comme s'il pouvait se reconnaître dans les deux corps. Il vit ce qu'il appelle un « double *cogito* »<sup>280</sup> :

Devant cette image, me référer à moi-même implique toujours de ne pas pouvoir me distinguer de l'autre, de me retrouver parfaitement aussi dans les traits du visage de mon frère. Cet excès des visages et des identités est inquiétant parce qu'il est de fait infini, et il m'a contraint à réécrire une version surréaliste et carnavalesque du *cogito* cartésien.<sup>281</sup>

Cette capacité à se fondre dans l'autre, à disparaître d'une certaine façon, peut être en réalité confortable, l'identité n'est plus enfermée dans un corps, elle est mouvante :

J'adorais me trouver l'espace d'un instant face à l'expérience de ne pas pouvoir savoir qui j'étais. Être confondu avec autrui me plaisait. Me plaisait surtout le fait de me cacher derrière, ou, mieux, dans l'identité de l'autre.<sup>282</sup>

La gémellité est alors perçue comme un bouclier, protégeant les jumeaux du regard des autres et permettant une dissimulation de l'être intime. L'individualité des jumeaux est ainsi floue, voire inexistante au regard des autres. Dans *L'Enfant Océan*, les personnalités des jumeaux fonctionnent par paires : les petits, les moyens et les grands. Chaque âge est doté de différents traits de caractère mais le lecteur ne perçoit pas de variation majeure au sein des duos. Les petits sont tous les deux craintifs, les moyens sont bagarreurs l'un comme l'autre et les grands font preuve de maturité de manière indifférenciée. Seuls les prénoms permettent au lecteur de distinguer leurs discours. Alors, en faisant disparaître l'individualité de ses jeunes personnages, Mourlevat leur confère une forme d'universalité.

L'interchangeabilité des jumeaux fascine, il y a une aura de mystère qui entoure ces corps qui se confondent. La gémellité est empreinte de symbolisme selon Chevalier et Gheerbrant : « Toutes les cultures et mythologies témoignent d'un intérêt particulier pour le phénomène des jumeaux. »<sup>283</sup>. Tout comme le *doppelgänger* peut être à la fois amis ou adversaire<sup>284</sup>, elle représente la plupart du temps la complémentarité du monde et de l'Homme, ou, à l'inverse, des pôles qui s'opposent. Mourlevat utilise ce thème ambigu comme un catalyseur de l'étrange, un élément à la frontière du surnaturel :

---

<sup>279</sup> Emanuele Coccia, *Philosophie de la maison*, Paris, Rivages, « Philosophie Rivages », 2021, p. 113.

<sup>280</sup> Emanuele Coccia, dans « Episode 78 : Emanuele Coccia, philosophe de la métamorphose », *Les Chemins de la Philosophie*, Adèle Van Reeth, France Culture, 2020, consulté le 26/04/2022, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-3862-emanuele-coccia-philosophe-de-la-metamorphose>.

<sup>281</sup> Emanuele Coccia, *op. cit.* p. 118.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>283</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 546.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 365.

Des jumeaux. On a beau dire : quand deux personnes se ressemblent à ce point, c'est une chose bien saisissante. C'est comme de la magie. On se surprend à penser qu'ils pourraient aussi bien disparaître dans un nuage de fumée, puis réapparaître en miniature, et en quatre exemplaires, ou bien en une seule personne de trois mètres de haut. On se dit qu'ils sont sans doute capables d'accomplir tous les prodiges et que s'ils ne le font pas, c'est juste par modestie. (EO, p. 59)

Dans cet extrait, les personnages apparaissent comme déshumanisés, ils perdent leur statut d'enfant pour devenir, aux yeux des autres, des créatures intrigantes. Cette dépersonnalisation correspond à la définition de la disparition donnée par Dominique Rabaté : « En ce sens, la disparition devient le mouvement par lequel le sujet tend à se rendre le plus parfaitement impersonnel »<sup>285</sup>. Êtres changeants, dépourvus d'identité propre, les jumeaux montrent que le dédoublement peut être une forme de disparition. Alors que cette caractéristique de la gémellité devrait être connotée négativement, elle pourrait en fait permettre de redéfinir l'identité de manière plus souple, plus ouverte, comme un écho entre l'être et le monde. Emanuele Coccia développe l'idée d'une « gémellité cosmique », où l'ensemble du vivant serait, dès sa naissance, dans une relation gémellaire :

La naissance est un processus double, parallèle et simultanée, partagée entre le moi et le monde. Ce n'est pas seulement le vivant qui naît : le monde naît aussi, différemment à l'apparition de chaque nouvel individu. Toute naissance est gémellaire : monde et sujet sont des jumeaux hétérozygotes, nés simultanément et incapables de se définir l'un sans l'autre. À l'inverse, tout dans le monde est défini par un rapport de gémellité avec le reste.<sup>286</sup>

La présence d'un double questionne peut-être le rapport du personnage avec d'espace dans lequel il évolue : alors que son identité lui échappe, en s'évanouissant ou en s'estompant, l'enfant voyageur entre en résonance avec le monde. Le jumeau se fait ainsi miroir du monde et miroir de soi, car, selon Coccia,

dans un univers de « gémellité universelle », tout acte de connaissance de soi doit passer par la connaissance de l'autre, et ce qui est en jeu dans la connaissance du monde n'est rien d'autre que la connaissance de soi.<sup>287</sup>

De la même manière que les métamorphoses d'Hannah, le dédoublement confronte l'enfant voyageur à lui-même : l'individuation n'est permise que par son mouvement inverse.

Dans *L'Enfant Océan*, seul Yann est capable de différencier ses frères :

Yann, il fait la différence entre Rémy et moi. C'est la seule personne qui nous distingue. Il se trompe jamais. De loin, de près, de face, de dos, la nuit, le jour, tout ce que voulez, pour Yann : Rémy c'est Rémy, et moi c'est moi. On a beau se ressembler comme un œuf et un œuf, il se trompe jamais. (EO, p. 27)

Il est le seul à posséder cette clairvoyance, le seul à voir la personnalité, l'individualité de ses frères en faisant abstraction des apparences. Yann est en effet un être à part, il se distingue des autres personnages d'enfant par son physique et par son mutisme. Alors que tous les autres enfants voyageurs sont contraints à disparaître au monde, comme Tomek, ou à soi comme Hannah ou le reste de la fratrie, Yann désire cette disparition.

<sup>285</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 39.

<sup>286</sup> Emanuele Coccia, *Métamorphoses*, Paris, Rivages, coll. « Philosophie Rivages », 2020, p. 36.

<sup>287</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 120.

### III.1.3. *Désir de disparaître*<sup>288</sup>

La disparition de Yann est très différente de celles d'Hannah et de Tomek. Alors que dans *La Rivière à l'envers*, la disparition est subie par les enfants voyageurs, il y a chez Yann une volonté de quitter le monde en même temps que de quitter sa région et son foyer. Sa disparition est un évanouissement, littéralement « dans la nature » pour les témoins extérieurs à la fratrie, puis dans le noir pour son frère Fabien : « Le visage souriant de Yann a dansé un instant dans la lueur de la flamme puis a disparu dans le noir. C'est la dernière fois que je l'ai vu. » (EO, p. 140). Le personnage de Yann représente l'ambivalence même du motif de la disparition décrite par Rabaté. Comme tous ses frères, sa disparition attire l'attention puisqu'elle fait l'objet d'une enquête et mobilise de nombreux personnages pour témoigner. C'est lui, cependant, qui intrigue le plus : il est sous tous les regards, sa petitesse est à la fois un atout pour disparaître (dans un sac de courses par exemple) et un objet de fascination. Cette fascination est décuplée par sa disparition tant elle est entourée de mystère :

On a fouillé les environs pendant tout le reste de la nuit et toute la journée du lendemain, mètre par mètre. En vain. C'est resté pour moi le plus grand des mystères. S'il avait marché vers la plage et qu'il se soit noyé, l'Océan aurait rendu son corps. Et s'il était resté à terre, je vous jure qu'on l'aurait retrouvé. Je ne sais pas ce qu'il est devenu. (EO, p. 145).

Il ne s'agit plus d'une simple fugue, Yann semble s'être évaporé, à en croire les adultes. Alors, l'étrangeté de la disparition comme celle de l'individu disparu est source d'intérêt, suscitant des théories diverses et des commérages :

À la boulangerie je suis bien placée pour entendre, et je peux dire que j'ai vraiment tout entendu :

— Si si, madame Moulin, le gosse était un surdoué, il était capable de battre un ordinateur aux échecs...

— On n'ose pas le dire, madame Moulin, mais le gosse était un demeuré, ses frères en avaient honte, voilà pourquoi ils le cachaient dans un sac...

— Au fait, il paraît que le gosse voyait la nuit comme les chats, vous saviez ça ?

— On dit qu'il ne dormait jamais...

— On dit qu'il dormait tout le temps...

— Il avait six ans, il avait douze ans, il avait trois ans... (EO, p. 62)

Presque tous les témoins extérieurs à la famille parlent de lui, même s'ils ne l'ont pas aperçu : sa disparition l'a hissé au rang d'une sorte de légende. Les contradictions que présente l'extrait montrent que Yann n'est pas un enfant comme les autres, il existe en plusieurs versions dans l'imaginaire collectif, au même titre que les innombrables réécritures du Petit Poucet. Sa disparition, en mettant son nom sur toutes les bouches, semble l'avoir rendu plus existant qu'auparavant puisqu'il est désormais une célébrité. Le personnage de Yann se conforme en cela au

---

<sup>288</sup> Référence à l'ouvrage de Dominique Rabaté qui porte ce titre, *op. cit.*

« paradoxe de la fugue qui signale qu'on veut être retrouvé »<sup>289</sup> : en disparaissant, il est reconnu. Muet à l'oral, pour les personnages, comme à l'écrit, pour le lecteur, il ne prend vie qu'après avoir disparu aux yeux du monde. Un seul chapitre est narré par Yann, à la toute fin du roman (EO, chapitre XVII de la deuxième partie, p. 147 à 150), juste après la libération de la fratrie. C'est donc seulement après la révélation de sa disparition ultime dans le récit (puisque le témoignage induit une narration ultérieure, bien que suivant ici un ordre chronologique), qu'il prend la parole et nous donne sa version des faits : paradoxe, encore, car qui a déjà vu un disparu témoigner de sa disparition ? Selon Rabaté :

Le désir de disparaître repose sur l'effacement, l'oubli, l'évanouissement des traces, un acte pur idéalement sans archives. Mais la disparition pure semble impossible, elle laisse toujours des traces à commencer par le récit qui nous en est fait. C'est donc un motif particulièrement ambivalent.<sup>290</sup>

Mourlevat joue évidemment avec cette ambivalence en construisant son roman par une succession de témoignages qui laissent nécessairement des non-dits, des ellipses à combler. C'est alors au lecteur de chercher les traces, les petits cailloux, de celui qui n'aurait pas aimé en laisser.

Yann est le seul enfant de la fratrie qui ne rentre pas chez ses parents, c'est un acte entièrement volontaire, une décision malgré l'opportunité de retour qui se présentait à lui. Alors que le gendarme croit qu'il s'est échappé à l'ouverture du garage (EO, p. 145), Yann est en réalité toujours présent jusque dans l'ambulance, où il dévoile la vérité à son grand frère Rémi et lui fait des adieux silencieux<sup>291</sup> :

Je me suis caché dans la première, sous le siège passager, et je n'ai plus bougé. Un peu plus tard, tandis qu'elle roulait vers Bordeaux, j'ai vu la main de Rémy qui pendait de la couchette. J'ai tendu le bras et je l'ai grattée de l'ongle. Il a rampé un peu pour me voir. Ses yeux se sont écarquillés. J'ai à peine eu le temps de porter l'index à mes lèvres pour le faire taire.

— Rémy, écoute-moi. Je dois te dire quelque chose de grave. Les parents ne voulaient pas nous tuer. Ils voulaient seulement tuer les chats. Et moi je ne voulais pas. Tu comprends ? Tu le diras aux autres, hein ? [...]

J'ai attendu que tout le monde soit parti pour sortir de ma cachette. J'ai suivi les couloirs vides, j'ai poussé des portes. Je suis arrivé dans la rue. La ville de Bordeaux était déserte et froide. J'ai jeté sur mes épaules une couverture que j'avais prise dans l'ambulance, une couverture marron qui m'a servi de cape. (EO, p. 149-150)

La « cape » improvisée de Yann est un objet de dissimulation, un vêtement en outre désuet qui contraste avec l'espace urbain et contemporain de Bordeaux. Elle souligne le fait que Yann est un enfant à part et le lie encore plus étroitement au monde des contes et à son caractère intemporel. L'adjectif « déserte » qualifiant la ville pourrait signaler qu'il n'y a plus personne pour témoigner de la disparition de Yann, pourtant un dernier personnage l'aperçoit dans le port. Cette dernière rencontre se fait sous le signe de l'étrange : Jean Martinière, un officier du pont, la dépeint comme

---

<sup>289</sup> Dominique Rabaté, conférence, *op. cit.*

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> Yann ne parle pas, les dialogues en italique sont silencieux, un jeu de regards et de gestes, une sorte de télépathie rendue possible par les liens fraternels.

un mirage, un rêve, ou même un « enchantement » (EO, p. 152). Yann est alors déjà hors du monde, et il s'apprête à partir encore plus loin sur ce bateau qui file « plein ouest » (EO, p. 152). La disparition de Yann s'ajoute à celle de l'illusion référentielle le concernant. Il s'éloigne du petit garçon qu'il est censé être pour se rapprocher de sa nature de personnage de conte, ce qui est verbalisé à la dernière page : « L'idée m'est venue que cet enfant n'était pas réel, qu'il sortait tout droit d'un conte » (EO, p. 152.). Cette disparition est légèrement différente de celle de *Hors champ*<sup>292</sup>, un roman de Sylvie Germain dans lequel le protagoniste s'efface littéralement du monde, dans un processus de « néantmorphose »<sup>293</sup>, mais l'effet produit est identique. Selon Dominique Rabaté, « La dramatisation romanesque de la disparition peut aussi prendre un tour fantastique, en proposant un scénario où le motif provoque un décalage et génère un effet d'inquiétante étrangeté. »<sup>294</sup>. C'est grâce à cette fin ouverte et mystérieuse que le lecteur comprend l'origine du désir de disparition du personnage : celui-ci n'appartenait pas au monde décrit par l'auteur ni même au genre utilisé pour sa réécriture, puisqu'il est, après tout, le Petit Poucet. Il doit alors retrouver sa place en quittant le roman pour retourner dans le conte.

Ainsi, comme pour Tomek et Hannah, cette disparition était nécessaire afin que Yann retrouve sa vraie nature car si « le personnage romanesque disparaît, [...] c'est pour mieux se retrouver », écrit Guillaume Bridet<sup>295</sup>, en citant Rémy Oudghiri : « la fuite hors du monde n'est rien d'autre qu'une façon d'y entrer vraiment »<sup>296</sup>.

### III.2. La mort symbolique, un engoulement initiatique

Les épreuves traversées par les enfants voyageurs, parce qu'elles éveillent des angoisses existentielles et font resurgir des peurs ou des désirs profondément ancrés, sont déjà empreintes d'un caractère initiatique. Cependant, pour pouvoir effectivement parler d'une initiation, les enfants voyageurs doivent passer par une étape incontournable : celle de la mort symbolique. C'est une condition minimale pour qualifier un récit d' « initiatique » selon Laurent Déom :

La formule minimale du roman initiatique pourrait donc être exprimée de la façon suivante : il s'agirait d'un roman qui présenterait la modification d'un ou plusieurs traits sémiologiques majeurs de l'être du protagoniste,

---

<sup>292</sup> Sylvie Germain, *Hors Champ*, Paris, Albin Michel, 2009.

<sup>293</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 45.

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> Guillaume Bridet, « La disparition : un mode d'action politique contemporain ? (Étude de trois romans de Philippe Ségur, Philippe Vasset et Jérôme Leroy) », *Elfe XX-XXI*, 15/10/2021, consulté le 14 décembre 2021, URL : <http://journals.openedition.org/elfe/3285>

<sup>296</sup> Rémy Oudghiri, *Petit éloge de la fuite hors du monde. De Pétrarque à Pascal Quignard* [2014], Paris, Arléa, « Arléa poche », 2017, p. 13, cité par Guillaume Bridet, *op. cit.*

par le biais d'une ou plusieurs épreuves renvoyant symboliquement à la mort. Il est entendu que plus les symboles initiatiques seront quantitativement et qualitativement importants, plus l'initiation sera évidente<sup>297</sup>.

Les spécialistes de l'initiation s'accordent sur ce point<sup>298</sup>, la mort et la renaissance symboliques sont des moments absolument capitaux et fondateurs de l'initiation. Vierende cite d'ailleurs Platon : « Être initié, c'est apprendre à mourir »<sup>299</sup>. Le thème de la disparition précédemment étudié est alors dépassé puisqu'il n'impliquait pas nécessairement une expérience de mort.

### III.2.1. *Les ténèbres de la mort*

Le voyage, souvent initiatique, serait déjà une mort en soi selon Bachelard : « La Mort est un voyage et le voyage est une mort. "Partir c'est mourir un peu." »<sup>300</sup>. Toutefois, la mort peut revêtir bien des visages, c'est pourquoi ce thème apparaît de diverses manières dans la littérature selon Vierende :

Le novice est arraché au monde profane, il est entraîné [...] dans un *voyage* qui le mène, suivant les cultures et les degrés initiatiques, vers la brousse, monde de l'informel, du chaos, des morts, dans la tombe, le ventre de la mère, du monstre, de la terre, dans le labyrinthe, dans les Enfers et/ou au Ciel<sup>301</sup>.

Parmi toutes ces formes, les thèmes de l'obscurité et des ténèbres sont récurrents. Le noir étant associé traditionnellement à la mort, il doit prendre part à la mort symbolique du novice, selon Chevalier et Gheerbrant : « Le noir absorbe la lumière et ne la rend pas. Il évoque, avant tout, le chaos, le néant, le ciel nocturne, les ténèbres terrestres de la nuit, le mal, l'angoisse, la tristesse, l'inconscience et la Mort. »<sup>302</sup>. Dans la maison de l'« Ogre », les jeunes frères Doutréleau sont absorbés par les ténèbres. Mourlevat confère ainsi à la séquestration des enfants une caractéristique majeure de la mort initiatique : « un grand nombre de rites et d'épreuves initiatiques réactualisent le motif de la mort dans les ténèbres »<sup>303</sup>. Ces ténèbres ne sont pas ordinaires comme le montre Eliade :

Pour la première fois ils affrontent une expérience non familière des ténèbres. Ce n'est plus l'obscurité qu'ils connaissaient jusqu'à présent, le phénomène naturel de la nuit – une nuit jamais opaque, qui avait sa lune, ses étoiles, ses feux – mais les ténèbres absolues et menaçantes, peuplées d'êtres mystérieux<sup>304</sup>.

---

<sup>297</sup> Laurent Déom, « Le roman initiatique : Éléments d'analyse sémiologique et symbolique », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, Université catholique de Louvain, 2005, Rite et littérature, p.73-86.

<sup>298</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*

Xavier Garnier, « À quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », *Poétique n°140*, Seuil, 2004, p. 443-454.

Simone Vierende, *op. cit.*

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>300</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, op. cit.*, p. 89. Il cite un vers célèbre du poète HARAUCOURT, Edmond, dans *Rondel de l'adieu*, 1890.

<sup>301</sup> Simone Vierende, *op. cit.*, p. 37.

<sup>302</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 673.

<sup>303</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit.*, p. 37.

<sup>304</sup> *Ibid.*

Dans la maison, l'obscurité est totale, les enfants perdent complètement leurs repères : « Si encore on aurait une montre ! On saurait si c'est le jour ou la nuit ! Dans le noir, c'est tout pareil. » (EO, p. 135). La perte de ce sens est radicale « À force de rien voir, on est devenus comme les aveugles : on tâte avec les mains » (EO, p. 135) et entraîne la disparition de toute notion du temps : « Au milieu d'une nuit, est-ce que c'était la nuit, d'ailleurs ? » (EO, p. 136). L'expérience de mort d'Hannah et de Tomek dans la Forêt de l'Oubli se déroule également dans l'obscurité. Celle-ci est alors presque surnaturelle, tellement profonde qu'elle a rendu les ours qui l'occupent aveugles (RE I, p. 59). Ce noir provoque là encore une perte de repères temporels : « Il est difficile de mesurer le temps quand tout, autour de vous, est noir et silencieux. » (RE I, p. 61). Hannah, qui dit elle-même que le « le noir [l]'engloutit » (RE II, p. 73), se perd littéralement, et même sa boussole perd le nord (RE II, p. 74). Elle vit alors une expérience qui correspond aux propos de Garnier :

Il n'est pas d'initiation qui ne passe par l'expérience – fût-elle temporaire – d'une instabilité du monde. Lors du cycle mort/renaissance, ce n'est pas simplement le sujet de l'initiation qui meurt et qui renaît, mais c'est tout le monde qui lui était associé<sup>305</sup>.

Dans les ténèbres, Hannah perd toute la lumière du monde :

Comme elle était loin, la douce lumière du désert, celle qui baigne les dunes et fait plisser les yeux. Est-ce qu'elle avait jamais existé ? Accroupie dans la mousse moisie, avec ma boussole détraquée dans la poche, j'en aurais presque douté... (RE II, p. 74)

La perte de la vue est un motif assez classique pour annoncer une autre forme d'élévation, celle d'une clairvoyance sur un plan spirituel ou prophétique, comme le montre le *Dictionnaire des symboles* :

L'aveugle est celui qui ignore les apparences trompeuses du monde, grâce à quoi il a le privilège de connaître sa réalité secrète, profonde, interdite au commun des mortels. Il participe du divin, c'est l'inspiré, le poète, le thaumaturge, le Voyant. [...] Les devins sont aussi généralement aveugles, comme s'il fallait avoir les yeux fermés à la lumière physique pour percevoir la lumière divine.<sup>306</sup>

Par exemple, Tirésias, célèbre devin de la mythologie grecque, acquiert ses dons lorsqu'il perd la vue<sup>307</sup>. Cet aveuglement peut donc annoncer une renaissance spirituelle, ou, comme il est temporaire, une renaissance en un être plus « éclairé ». La sortie des ténèbres est alors un soulagement et provoque un état d'euphorie pour les voyageurs : Tomek et Marie, « dans le bonheur de la clarté revenue » se mettent à chanter « toutes les chansons qui leur passaient par la tête » (RE I, p. 67) et Hannah est « ivre de joie » lorsqu'elle est « submergée » par la lumière (RE II, p. 77).

Les ténèbres, symbole incontestable de mort, renforcent l'atmosphère funeste des lieux qu'elles imprègnent et Mourlevat souligne le danger qu'elles constituent. Dans *La Rivière à*

<sup>305</sup> Xavier Garnier, *op. cit.*, p. 444.

<sup>306</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 88.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 89.



*l'envers*, elles éloignent Hannah du chemin et précipitent sa rencontre avec les ours. Ceux-ci, très silencieux, se fondent dans le noir et surprennent leurs proies qui n'ont plus le temps de s'enfuir : « Eux-mêmes sont très silencieux malgré leur corpulence, ils se déplacent sans qu'on les entende et brusquement ils surgissent devant vous » (RE I, p. 60). Dans *L'Enfant Océan*, les frères essaient de contrer les ténèbres et le froid, mais ils aggravent en réalité la situation en risquant un empoisonnement. Ils tentent en effet de faire un feu alors que la fumée ne peut pas s'échapper : « Notre feu a jamais pris. Par contre, ça puait drôlement et pas moyen d'ouvrir pour aérer... » (EO, p. 139). Seule la découverte d'un briquet leur procure un peu d'espoir, faible lueur dans l'obscurité, avant de s'éteindre définitivement (EO, p. 140). Fidèle à l'univers des contes, Mourlevat cache peut-être, en intertexte, la tragique histoire de *La Petite fille aux allumettes* d'Andersen (1845), dont la mort n'est plus uniquement symbolique puisqu'elle finit par succomber à l'air gelé de la nuit. Comme pour elle, le froid et la faim consomment les enfants, l'obscurité est associée, dans les trois romans de notre corpus, à une atmosphère glaciale : les frères de *L'Enfant Océan* en tombent malades et la Forêt de l'Oubli est décrite comme abritant « un froid humide » (RE I, p. 57) et des « ténèbres glacées » (RE II, p. 72). Dans *L'Enfant Océan*, le briquet est allumé à trois reprises (EO, p. 138, p. 139 et p. 140), ce qui correspond au nombre d'allumettes dans le conte d'Andersen. Le chiffre trois apparaît, selon Bettelheim, à une « fréquence extraordinaire »<sup>308</sup> dans les contes de fées et serait un chiffre « mystique, et même souvent sacré »<sup>309</sup>. Il revêt diverses significations : biblique (la Sainte-Trinité, le trio d'Adam, Ève et du serpent), sexuelles (les « trois caractéristiques sexuelles visibles »<sup>310</sup>) et œdipienne (« interrelation de trois personnes »<sup>311</sup>). Le psychanalyste considère que le chiffre trois est majoritairement relié à la question de l'identité :

Ainsi, trois symbolise la quête de ce que l'on est biologiquement (sexuellement) et de ce que l'on est par rapport aux êtres qui, dans notre vie, ont le plus d'importance. Sur un plan plus général, trois symbolise la quête de l'identité personnelle et sociale.<sup>312</sup>

Alors, il n'est pas surprenant que ce chiffre soit aussi récurrent lorsqu'il est question d'initiation, qui comporte traditionnellement trois degrés<sup>313</sup>. La fratrie restera bel et bien trois jours dans cette maison (EO, p. 130) ce qui correspond également, par exemple, au nombre de jours que Jonas a

<sup>308</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1976, p. 170.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>310</sup> *Ibid.*

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>313</sup> Simone Vierende, *op. cit.*, p. 38. : « Mis en contact avec le Sacré, force merveilleuse et terrifiante, il peut acquérir dans sa connaissance et sa manipulation trois degrés : un premier, largement ouvert, qui n'est qu'une sorte de première approche ; un second (les « sociétés de danses », les Grands Mystères éleusiniens) permet une révélation et une assimilation au moins partielle des forces sacrées. Enfin, pour quelques rares élus, le contact est permanent dès cette vie [...] »

passé dans le ventre du poisson (Jonas, 2.1-11). Ce passage dans les ténèbres est donc une caractéristique majeure de la mort symbolique et s'inscrit tout à fait dans un processus initiatique.

### III.2.2. *Privations initiatiques*

Dans les ténèbres, les enfants voyageurs sont déjà dans des conditions difficiles, submergés par la peur, mais leur calvaire n'est pas fini car ils vont subir d'autres privations. Il peut s'agir de privations de denrées vitales comme c'est le cas dans *L'Enfant Océan*. Alors que les frères sont enfermés dans le noir et le froid, ils n'ont aussi rien à manger ni à boire car l'eau a été coupée. La soif est alors leur principale préoccupation : « On a tous très soif. C'est le pire » (EO, p. 137). Celle-ci étant accompagnée de pleurs et de vomissements, les enfants sont à l'issue des trois jours complètement déshydratés : « Vous avez à boire ? Il avait les lèvres gonflées. Je suis allé à la cuisine, mais le robinet était à sec. On a aussitôt appelé l'ambulance en recommandant d'apporter de l'eau. » (EO, p. 145). Le jeûne, pratiqué dans de nombreuses religions comme le judaïsme, l'islam ou le christianisme, est ici imposé aux enfants. Très souvent associé à un acte de purification, il permettrait de se soustraire aux passions humaines et aux désirs superficiels selon Grün :

Le jeûne corporel doit être accompagné par un jeûne spirituel, ou mieux : le jeûne corporel bien compris est toujours un jeûne spirituel. Car dans le jeûne, l'homme se bat à la fois avec son corps, ses passions et ses pensées<sup>314</sup>.

Il favoriserait, selon de nombreuses croyances, une connexion avec le divin : dépouillé des besoins humains, celui qui pratique le jeûne se rapprocherait du sacré. Les privations d'eau et de nourriture, qui peuvent provoquer des étourdissements, des malaises ou des hallucinations, pourraient également permettre l'entrée dans un état second et l'accès à un monde supérieur. Mircea Eliade montre que plusieurs tribus ont recours à ces interdictions dans leurs rites de puberté :

On veut habituer le garçon à boire très peu, de même que les innombrables interdits alimentaires ont pour but de préparer à une existence difficile. Toutes ces épreuves de résistances physiques — interdiction de dormir, de boire, de manger pendant les premiers trois ou quatre jours — se retrouvent chez les Yamana de la Terre de Feu et chez les tribus de la Californie occidentale<sup>315</sup>.

Ces privations rapprochent le novice de la mort, en l'éprouvant d'abord physiquement, mais aussi parce que « naturellement, les morts ne mangent pas. »<sup>316</sup>. Elles le conduisent même, dans les cas les plus extrêmes, à la frontière entre la vie et la mort, notamment lorsque le jeûne est total (donc sans eau ni nourriture) et se prolonge sur trois jours, le corps humain n'étant pas capable de survivre

---

<sup>314</sup> Anselm Grün, *Le jeûne, prier avec le corps et l'esprit* [1997], trad. Charles Chauvin, Paris, Médiaspaul, 2009, p. 21.

<sup>315</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 48

<sup>316</sup> Günther Tessmann, *Die Pangwe*, I-II, Berlin, 1913, p. 39, cité par Mircea Eliade, op. cit., p. 81.

sans eau au-delà de cette durée. C'est précisément ce que vivent les frères de *L'Enfant Océan* : l'ombre de la mort qui plane sur eux n'est alors pas que symbolique, leur vie est bel et bien en danger.

Tomek et Hannah, quant à eux, ne souffrent pas de la faim et de la soif dans la Forêt de l'Oubli. Leur passage dans le monde des ténèbres, qui dure moins d'une journée, est bien plus bref que l'éprouvante séquestration de la fratrie Doutreleau. Ils expérimentent toutefois un autre type de privation lié directement à leur survie. À cause des ours, les jeunes voyageurs sont privés de l'usage de la parole et ne peuvent pas faire le moindre bruit. Marie met en garde Tomek car un manquement à ces règles pourrait lui coûter la vie :

Ne parle plus. Ne bouge plus. Ne respire pas bruyamment. Et surtout, pour l'amour de Dieu, n'éternue pas ! Cette forêt regorge sans doute de braves gens morts dévorés par les ours parce qu'ils ont éternué ou simplement parce qu'ils se sont raclé la gorge. (RE I, p. 60)

Mourlevat insiste sur cette contrainte avec beaucoup d'humour, en dévoilant à son lecteur que ce sont les gaz de l'âne Cadichon qui ont eu raison de son œil perdu lors d'une précédente traversée (RE I, p. 60). Il utilise ici le burlesque, avec un humour scatologique qui contraste avec le danger de la situation, montrant ainsi que la meilleure arme dans les situations désespérées est peut-être celle du rire :

Il fit une brève prière qui commençait par : « Mon Dieu, faites que je revoie la lumière du jour, faites que je revoie grand-père Icham... » et qui se terminait par : « Je t'en supplie, Cadichon, ne pète pas ! » (RE I, p. 60-61)

Hannah qui est, quant à elle, seule, essaie également de dédramatiser la situation lorsqu'elle sent la peur monter, elle s'imagine en train de préparer du riz au lait :

Je couvrirai la casserole et je... Ne crie pas Hannah, ne hurle pas surtout ! Tu te ferais peur à toi-même ! Surveille plutôt ton riz au lait... qu'il ne déborde pas... tu vas le manger bientôt... Sens-tu déjà la bonne odeur qui monte ?...

J'allais ajouter le sucre quand j'ai trébuché sur un obstacle. (RE II, p. 73)

Elle doit faire preuve d'un sang froid exemplaire lorsqu'elle se retrouve face à l'Ours, s'obligeant, elle aussi, à un silence total : « Courage, Hannah, il suffit de patienter, de ne pas faire le moindre bruit... » (RE II, p. 75). Lorsque Tomek et Hannah sont chacun confrontés aux ours ils ne peuvent plus faire un mouvement, ils sont pétrifiés, « n'osant plus respirer » (RE II, p. 75). Débute alors une attente interminable, soulignée par un ralentissement du rythme narratif, qui va mettre leur patience à rude épreuve :

J'ai patienté... Longtemps... Parfois il inclinait son énorme tête pour mieux écouter encore. Ses oreilles pivotaient légèrement. Il me devinait, ce monstre, je le voyais bien. Il me savait là. Il attendait seulement que je m'épuise, que je laisse échapper une plainte, un sanglot. (RE II, p. 75)

L'usage simultané des points de suspension, de l'adverbe « parfois » et de l'imparfait, met l'accent sur la longueur et la pénibilité de l'attente. Les enfants ne peuvent même pas envisager de

s'endormir car « Quand on dort, on peut ronfler, bouger. Il n'y a pas plus bruyant qu'une personne qui dort ! » (RE I, p. 63). Le temps est comme suspendu, l'attente est si longue qu'elle pousse Tomek à ses limites : « Le temps passa, impossible à mesurer. À un moment Tomek eut un léger soubresaut. Il avait failli s'endormir. Or il ne le fallait à aucun prix. » (RE I, p. 63). Ces privations testent avant tout la patience, la persévérance et la discipline des enfants voyageurs. Elles ne sont pas sans rappeler certains rites initiatiques, étudiés par Eliade, qui imposent le silence à leurs novices pendant leur mort ou régression symboliques :

On peut également interpréter dans ce double-sens — de mort ou de régression à la toute première enfance — l'interdiction de parler. [...] Il est inutile de citer des exemples : en Australie les novices sont presque partout contraints au silence<sup>317</sup>.

D'autres incluent la privation de sommeil, qui donnerait lieu, elle aussi, à un éveil spirituel :

Ne pas dormir, ce n'est pas seulement vaincre la fatigue physique, c'est surtout faire preuve de volonté et de force spirituelle : rester éveillé veut dire qu'on est conscient, présent au monde, responsable. Chez les Yuri-ulu, les novices sont continuellement secoués, pour qu'ils ne puissent pas s'endormir. Chez les Narriniyeri, lorsque les garçons sont amenés, au milieu de la nuit, dans la brousse, ils ne mangent ni ne dorment pendant trois jours<sup>318</sup>.

Eliade donne l'exemple d'un certain nombre d'interdictions que l'on retrouve dans les rituels de mort initiatique : « privation de nourriture, mutisme, vie dans les ténèbres, ne pas voir ou voir seulement ses pieds »<sup>319</sup> et montre leur fonction méditative. Celle-ci est bien à l'œuvre pendant les épreuves des personnages de Mourlevat, car dans ces moments les enfants voyageurs sont confrontés à l'idée de leur propre mort. Dans *L'Enfant Océan*, les réflexions à propos de leur mort physique obsèdent Fabien, par exemple :

Je ne savais plus si on était là depuis deux jours ou depuis une semaine. Tout se confondait. Il y a un moment où plus personne bougeait, je me rappelle, et pour la première fois j'ai pensé qu'on allait peut-être mourir ici tous ensemble. Est-ce que ça ferait mal ou bien est-ce qu'on s'endormirait tranquillement ? Qui partirait le premier ? Et qui le dernier ? (EO, p. 139)

Même l'intrépide Hannah semble perdre espoir lorsque l'ours la repère, la déséquilibrant : « Mes mains se sont mises à glisser, glisser. “Cette fois, me suis-je dit, c'en est fini de toi !” » (RE II, p. 76). Dans *La Rivière à l'envers*, ces réflexions sur la mort surgiront surtout, non pas dans la forêt, mais au sommet de la Montagne Sacrée.

Les ténèbres de la mort symbolique sont accompagnées de privations qui mettent les enfants à l'épreuve et les rapprochent d'une véritable mort physique. Avant de renaître au monde, les jeunes voyageurs vont devoir aller au bout de cette mort, au plus profond de l'obscurité, dans un ultime *regressus ad uterum*, qui constitue certainement l'une des épreuves les plus emblématiques de l'initiation.

---

<sup>317</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes, op.cit.*, p. 49

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 50.

### III.2.3. *Engloutissement et regressus ad uterum*

L'une des formes les plus courantes de la mort symbolique est peut-être celle de l'engloutissement, à l'image de Jonas dans le ventre du « grand poisson » (Jonas, 2.1-11). Il est souvent considéré comme un *regressus ad uterum*<sup>320</sup>, c'est-à-dire un retour dans le ventre maternel. Eliade considère qu'il en existe deux types :

On peut, pourtant, parler de deux types d'initiation par *regressus ad uterum* : le type « facile » et le type « dramatique ». Dans le premier, l'accent tombe sur le mystère de l'enfantement initiatique. Dans le type dramatique, le thème de la nouvelle naissance est accompagné, et parfois dominé, par l'idée que, s'agissant d'une épreuve initiatique, celle-ci ne peut pas ne pas inclure le danger de mort.<sup>321</sup>

Les *regressus ad uterum* des enfants voyageurs de notre corpus correspondent au deuxième type puisqu'ils impliquent toujours la possibilité d'une mort physique. Plusieurs images peuvent exprimer l'idée de gestation dans les rites initiatiques, comme le ventre d'un monstre marin ou d'un fauve, la *vagina dentata* ou encore la hutte initiatique<sup>322</sup>. Le deuxième type de *regressus ad uterum*, en particulier, se décline selon Eliade en « un nombre considérable de formes et de variantes »<sup>323</sup> et a « donné lieu à des efflorescences et à des développements latéraux, chargés de significations de plus en plus nuancées, même dans les religions, les mystiques et les métaphysiques des sociétés évoluées »<sup>324</sup>. Le *regressus ad uterum*, s'il est effectivement présent dans les rites initiatiques de nombreuses tribus, a largement infiltré la littérature, depuis les mythes jusqu'à la littérature de jeunesse, avec *Les Aventures de Pinocchio*<sup>325</sup> pour citer un exemple bien connu.

Dans *L'Enfant Océan*, cet engloutissement correspond à la séquestration de la fratrie. Les frères sont enfermés dans la maison de l'« Ogre » et engloutis par ses ténèbres, comme s'ils étaient avalés par l'Ogre en personne. L'entrée acrobatique de Yann dans la maison peut symboliser cet avalement : il glisse dans la cheminée comme au fond d'une gorge (EO, p. 125 et p. 131). Comme Jonas, qui compare la descente dans le ventre du poisson à celle d'une montagne (« Je suis descendu jusqu'aux racines des montagnes, les barres de la terre m'enfermaient pour toujours ; mais tu m'as fait remonter vivant de la fosse, Éternel, mon Dieu ! » Jonas, 2.7), Yann descend le conduit « à la façon d'un alpiniste » (EO, p. 13.). Alors que Faivre a condamné le garage, les enfants n'ont plus aucune issue et doivent attendre la délivrance comme l'a fait le célèbre prophète.

---

<sup>320</sup> Tout un sous-chapitre y est consacré dans *Initiation, rites, sociétés secrètes* (*op. cit.*, p. 115-131) qui montre la diversité de formes que prend ce concept mais aussi la récurrence d'un engloutissement dans le ventre d'un monstre le plus souvent marin.

<sup>321</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>322</sup> *Ibid.*

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>324</sup> *Ibid.*

<sup>325</sup> Carlo Collodi, *op. cit.*

Dans *La Rivière à l'envers*, la forme du *regressus ad uterum* diffère légèrement, notamment parce que les enfants ne peuvent pas compter sur une aide extérieure pour les sortir des ténèbres. Il s'agit donc plutôt d'un *regressus ad uterum* d'ordre mythique, où le héros doit s'extraire seul du ventre du monstre. Selon Eliade :

on trouve le thème initiatique du retour dangereux *ad uterum* [...] dans les mythes qui mettent en vedette l'engloutissement d'un héros par un monstre marin et sa sortie victorieuse après avoir forcé le ventre de l'engloutisseur.<sup>326</sup>

La Forêt de l'Oubli est à l'image d'un monstre, lorsque, personnifiée, elle « avale tout entiers » ceux qui y pénètrent (RE I, p. 40). Si Tomek s'enfonce effectivement dans ses profondeurs et est obligé de rester un long moment en son cœur (ou ventre pour prolonger l'image) lorsqu'il est encerclé par les ours, c'est Hannah qui vit un *regressus ad uterum* encore plus marqué. Ce personnage va plus loin dans cet avalement initiatique puisqu'il est doublement englouti : par la forêt d'abord et puis par le fameux « monstre » des rituels initiatiques<sup>327</sup>. Dans la forêt, Hannah se retrouve nez à nez avec un ours parfaitement monstrueux :

Combien pouvait-il mesurer ? Je me trouvais à douze bons mètres du sol et sa tête était presque à la hauteur de la mienne ! Je suis restée pétrifiée, n'osant plus respirer. Entre nous deux, il n'y avait pas plus que la portée de son énorme patte griffue. Il suffisait de la lancer devant lui pour me déchiqueter. Je percevais le râle sourd de sa respiration, je sentais sur mon visage la puanteur de son souffle. [...] au milieu d'une broussaille de poils, deux yeux tout blancs... deux yeux... morts ! (RE II, p. 75)

Elle finit totalement engloutie dans l'oreille de l'ours :

je me suis laissée tomber tout entière dans la grande caverne sombre, dans l'oreille de l'Ours ! J'ai empoigné à pleines mains les longs poils drus afin de ne pas disparaître dans les profondeurs et j'ai poussé mon cri [...] Je m'agrippais tant et si bien que j'ai réussi à ne pas m'envoler dans les airs. Et pourtant j'avais connu séjour plus agréable que cette grotte puante. (RE II, p. 76-77)

L'utilisation répétée de l'image de la caverne est peut-être due à sa symbolique qui en fait un lieu de choix pour l'initiation. Elle peut représenter le monde, comme dans les traditions initiatiques grecques<sup>328</sup> mais est également symbole de l'inconscient selon Chevalier et Gheerbrant :

face à cette interprétation se dresse l'autre aspect symbolique de la caverne, l'aspect le plus tragique. L'antre, cavité sombre, région souterraine aux limites invisibles, abîme redoutable, qu'habitent et d'où surgissent les monstres, est un symbole de l'inconscient et de ses dangers, souvent inattendus<sup>329</sup>.

Bien qu'ambivalentes, la grotte ou la caverne sont, dans tous les cas, des lieux de transformation qui marquent profondément ceux qui y séjournent même brièvement comme le montre Pastoureau :

Dans la plupart de ces mythes les cavernes jouent un rôle important, souvent ambivalent : ce sont des endroits obscurs et inquiétants où habitent des monstres et des esprits mauvais, des lieux d'ignorance, de souffrance et de punition, comme ceux que décrit Platon dans *La République*. Mais ce sont aussi des sanctuaires où les hommes viennent faire des alliances avec les dieux, capter des forces magiques, puiser des énergies nouvelles.

---

<sup>326</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 117.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>328</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., p.180.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 181.

Ce sont également des lieux où sont nés de nombreux héros et où d'autres ont été initiés, fortifiés, libérés ou métamorphosés. Entrer dans une grotte, c'est toujours passer d'un état à un autre<sup>330</sup>.

Hannah, en s'engouffrant dans la forêt puis dans l'oreille de l'ours, s'enfonce dans son inconscient et y affronte des peurs intimes. Elle doit s'en sortir seule, à l'image des héros de la mythologie, et c'est avec un cri presque inhumain qu'elle « éventre »<sup>331</sup> le monstre : « le cri de ma vie. Strident. Suraigu. À m'en déchirer la voix. » (RE II, p. 76-77). Hannah doit rassembler toute sa force vitale pour s'extraire de la mort symbolique et échapper à une mort physique certaine si l'ours l'attrapait : c'est la vie elle-même qui défie la mort.

Le *regressus ad uterum*, c'est-à-dire le retour dans le ventre maternel, évoque certes un état proche de la mort mais renvoie aussi à l'idée de cycle. C'est à la fois un retour aux origines, l'achèvement symbolique d'une existence et le recommencement d'une autre. Il s'agit d'un mouvement inverse, mouvement qui est au centre de *La Rivière à l'envers* comme le suggère le titre. La rivière elle-même effectue littéralement ce retour à la source et les enfants vont, après avoir trouvé l'eau magique, reprendre leur voyage dans le sens inverse. Le prénom d'Hannah évoque aussi ce mouvement puisqu'il s'agit d'un palindrome, lisible dans les deux sens. Le lecteur lui-même effectue ce retour au point de départ lorsqu'il pose le premier tome et s'empare du deuxième, dont le début est situé avant la rencontre avec Tomek. Ce thème du retour aux origines, présent aussi lors du passage d'Hannah dans la ville de Topka puisqu'elle retourne à son point de départ, en enfance, est peut-être privilégié par Mourlevat car il suggère ce qu'Eliade appelle « l'abolition du Temps écoulé »<sup>332</sup>. C'est un thème qui fascine les hommes depuis toujours :

Ce thème du « retour en arrière », en vue d'abolir la durée historique déjà écoulée et de recommencer une nouvelle existence, avec toutes ses possibilités intactes, a obsédé à ce point l'humanité qu'on le retrouve dans de multiples contextes, et jusque dans des sotériologies et des mystiques évoluées<sup>333</sup>.

Il permettrait en effet une *tabula rasa* totale et donc une renaissance en un être supérieur car purifié :

Le *regressus ad uterum* implique forcément l'abolition du Temps écoulé. [...] le retour *ad originem* ne peut s'expliquer que par le désir de recommencer une existence « pure », c'est-à-dire qui n'a pas encore subi les atteintes du Temps<sup>334</sup>.

Alors, si tous les enfants voyageurs de notre corpus subissent effectivement une forme de mort symbolique qui s'ajoute à d'autres épreuves initiatiques, une renaissance est nécessaire pour que le *regressus ad uterum* soit complet.

---

<sup>330</sup> Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 39-40.

<sup>331</sup> Nous pensons à un passage du mythe d'Hercule, qui confronté à une créature marine, « plongeait dans la gorge, se fraya une sortie au travers du ventre du monstre et le laissa mort », Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 129.

<sup>332</sup> Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 123.

### III.3. Renaissances initiatiques

#### III.3.1. *L'éveil après le cauchemar*

La mort symbolique est une expérience terrifiante pour les enfants voyageurs. C'est un véritable cauchemar qui se dresse sur leur route, une plongée dans la noirceur de l'inconscient. Cette sortie du monde des ténèbres s'apparente symboliquement à une nouvelle naissance, une renaissance initiatique, indissociable de la mort symbolique. Les frères de *L'Enfant Océan* ont particulièrement souffert durant leur traumatisant séjour dans la villa de Faivre. Lorsque les gendarmes les retrouvent, ils devinent les horreurs qu'ont vécues ces enfants car ils en portent les stigmates : fièvre, lèvres gonflées, étourdissements :

Vous connaissez le tableau du « Radeau de la Méduse » ? Et bien, c'est ce qu'on avait dans le faisceau de nos torches. Les gosses étaient dans un état de grande torpeur. Complètement hébétés. Et très affaiblis surtout. Ça sentait très mauvais dans la pièce, le vomit et l'urine aussi. Et il y faisait un froid de canard. Ils étaient tous couchés par terre, empêtrés dans des couvertures, sales, amaigris. La lumière les aveuglait. On a détourné nos torches. (EO, p. 145)

Mourlevat ne propose pas à son lecteur une description édulcorée de la scène, au contraire, il n'hésite pas à rentrer dans des détails aussi repoussants que les déjections des enfants. En utilisant les sensations, comme l'odorat, l'écrivain renforce l'illusion référentielle et donne une impression de réalité crue. Mourlevat s'éloigne alors considérablement du merveilleux des contes et favorise le réalisme du roman contemporain. La scène décrite, comparée au célèbre tableau de Géricault, est une scène de chaos. L'épreuve vécue par les jeunes frères est rapprochée de celle des naufragés — sans aller, heureusement, jusqu'au cannibalisme — qui ont eux aussi souffert de la faim, de la soif et de la maladie. Le dégoût que peut susciter cette scène ne fait qu'amplifier la compassion du lecteur pour les personnages : l'expérience décrite est bien cauchemardesque. L'éveil est brutal, à l'image de la vive lumière qui dévoile la scène. Mourlevat joue en effet avec les contrastes : le faisceau des torches illumine soudainement l'obscurité qui régnait depuis plusieurs jours, éblouissant les jeunes personnages. Aveuglés, la réaction des enfants évoque celle d'un dormeur se réveillant brutalement après un cauchemar. Les termes « torpeur » et « hébétés » soulignent l'état de semi-conscience typique lorsque l'on subit un réveil brusque. La renaissance des frères Doutréleau ne se fait donc pas en douceur, contrairement à celles de Tomek et Hannah.

Dans *La Rivière à l'envers* ce n'est pas la sortie de la forêt qui constitue la renaissance des enfants voyageurs, même si le surgissement de la lumière évoque sans doute la sortie « des ténèbres de la gestation dans le ventre maternel »<sup>335</sup>. La mort symbolique de Tomek et Hannah trouve en

---

<sup>335</sup> Il s'agit d'un des symbolismes de la forêt selon Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 99.



réalité son apothéose lorsque les enfants, enivrés par le parfum des fleurs, tombent dans un profond sommeil. Mourlevat compare explicitement celui-ci avec un état de mort :

Devant moi s'étendait à l'infini une prodigieuse mosaïque de couleurs. Des millions de jardins... Je m'y suis plongée, noyée. Sous une immense fleur bleue, aussi vaste que la voile d'un bateau, je me suis allongée. J'ai respiré à pleins poumons... « Oh, quelle bonne fatigue... quelle douce torpeur... Où suis-je ? Sur tes épaules, mon père ? Est-ce que ce sont des oiseaux ou des fleurs ? des pétales ou des ailes ? Est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? Mes yeux se ferment, mon père... Ramène moi à la maison, s'il te plaît... (RE II, p. 78)

Si la phrase « Est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? » établit un lien direct entre les deux états, l'emploi du participe « noyée » renvoie également à l'idée de mort. L'écrivain utilise la confusion de son personnage, soulignée par les nombreuses phrases interrogatives, pour provoquer celle du lecteur : lorsque les yeux d'Hannah se ferment, le sommeil se fait mort symbolique. Tomek vit la même expérience, associant le sommeil à un danger :

« — Non... merci... je... je n'ai pas besoin de... d'o... bredouilla Tomek qu'une grande torpeur envahissait. Je... je ne veux pas dormir... Ce... c'est... dangereux... Il ne faut... il ne faut pas... » (RE I, p. 76). Dans les deux extraits, l'usage répété des points de suspension met en évidence le désarroi des personnages. Le rythme des phrases devient chaotique, incertain et mime la lutte que Tomek mène, en vain, pour ne pas sombrer dans le sommeil. Le terme « torpeur » revient dans tous les extraits cités, y compris celui de *L'Enfant Océan*. Cet état de semi-conscience et d'hébètement, qui renvoie également à un engourdissement du corps et à une perte de motricité, évoque justement la fine frontière entre l'éveil et le sommeil, et peut-être par extension celle entre la vie et la mort. Elle caractérise ainsi les personnages durant leur passage entre ces états, juste avant la mort symbolique dans *La Rivière à l'envers* et juste après dans *L'Enfant Océan*. Ce passage est décrit plus longuement pour le personnage de Tomek :

Et Tomek se sentit glisser, glisser sans pouvoir se retenir à rien du tout. Il sombrait dans l'abîme. Il voulut dire quelque chose encore mais les mots ne franchissaient plus ses lèvres. Au contraire, ils résonnaient comme des cloches à l'intérieur de son crâne. Puis les cloches elles-mêmes cessèrent leur tintamarre et il n'y eut plus rien. (RE I, p. 76.)

L'image de la submersion, de la noyade, est utilisée dans tous les extraits : en y réchappant, les enfants de *La Rivière à l'envers* sont, comme ceux de *L'Enfant Océan*, des survivants d'un naufrage. La durée du sommeil des deux enfants confirme la tonalité initiatique de cette mort : trois jours pour Hannah (RE II, p. 80) et trois mois pour Tomek (RE I, p. 84). Le chiffre trois, récurrent pour caractériser la mort symbolique dans les trois romans, puisque les frères Doutreleau ont eux aussi été enfermés durant trois jours, est donc à nouveau utilisé pour son symbolisme.

Le rapprochement entre la mort et le sommeil s'inscrit tout à fait dans les croyances tribales. Mircea Eliade insiste sur le fait que, dans les rites initiatiques, la mort symbolique projette le novice

« *in illo tempore* », c'est-à-dire le « temps du rêve »<sup>336</sup>. Il s'agit de l'appellation des temps primordiaux, du temps des origines qui serait rejoué par les rites selon le principe mythique de « l'éternel retour »<sup>337</sup>. En effet, selon Eliade :

La mort mystique des enfants et leur réveil dans la communauté des hommes initiés, font donc partie d'une répétition grandiose de la cosmogonie, de l'anthropogonie et de toutes les « créations » qui ont caractérisé l'époque primordiale, les « Temps du Rêve »<sup>338</sup>.

Le sommeil dans lequel sont plongés les enfants de *La Rivière à l'envers* est en plus très particulier puisqu'il dure jusqu'à ce que les « mots qui réveillent » soient prononcés :

Ces fleurs plongent dans un sommeil profond ceux qui respirent leur parfum. Et ils dorment aussi longtemps qu'on n'a pas prononcé devant eux, à voix haute, les Mots qui Réveillent. [...] Ces mots sont différents pour chacun d'entre nous. (RE I, p. 82-83.)

Les probabilités de se réveiller sont donc très restreintes : il faut non seulement être retrouvé par les parfumeurs, qui sont *a priori* les seuls à connaître les propriétés de ces fleurs et la manière d'en venir à bout, mais aussi que ces fameux mots, uniques et différents pour chaque dormeur, soient découverts. Le réveil des enfants est alors presque miraculeux, à l'image d'une résurrection, une « seconde naissance » comme le dit Eztergom dans son discours de bienvenue : « *Auprès de nous M. Tomek a repris vie, auprès de nous il a connu sa seconde naissance. Qu'il soit donc désormais, comme tout ceux et toutes celles qui l'ont précédé, notre enfant.* » (RE I, p. 102). Les deux enfants de *La Rivière à l'envers* sont réintégrés socialement de façon inconditionnelle, comme doit l'être un néophyte après sa renaissance initiatique selon Vierne : « par un retour au monde, où l'initié s'insère désormais harmonieusement »<sup>339</sup>. Cette renaissance est en lien direct avec la littérature puisque pour trouver les « mots magiques », les petits parfumeurs se relaient auprès du dormeur afin de lire sans arrêt :

— Voyez-vous, reprit Eztergom, nous nous relayons au chevet des dormeurs et nous lisons sans cesse jusqu'à ce que les Mots qui Réveillent soient prononcés. C'est tout. Nous avons une très grande bibliothèque. Alors nous prenons les livres les uns après les autres et nous lisons à voix haute. (RE I, p. 84)

Tout comme les « mots » d'Hannah, « Il était une fois », ceux de Tomek sont associés à la littérature de jeunesse, tirés d'une histoire de singe malicieux et de crocodile endormi et lus par un enfant :

l'enfant qui lui faisait la lecture suivait les lignes avec son doigt. Il n'avait pas plus de sept ans.

— C'est... là que... la cleffe... euh, la clef... était ca... chée, continua-t-il sans s'apercevoir que Tomek avait ouvert les yeux et le regardait.

— Le cocro... le cro... co... dile... dormait à poings... fermés. Voilà ma... chance... de dit... Flibus... le petit... singe... (RE I, p. 77.)

---

<sup>336</sup> Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 31.

<sup>337</sup> Mircea Eliade y a consacré un ouvrage, *Le Mythe de l'éternel retour*, op. cit.

<sup>338</sup> Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 56.

<sup>339</sup> Simone Vierne, op. cit., p. 37.

L'écrivain a à nouveau recours à une inversion : alors que normalement les histoires sont lues au chevet d'un enfant s'appêtant à dormir, l'objectif est ici inverse puisqu'il s'agit de les réveiller. Également, c'est le personnage plus jeune qui réveille le plus âgé : le pouvoir est, comme dans les contes, donné au plus petit. Mourlevat souligne les qualités de la littérature de jeunesse en lui attribuant des propriétés magiques. Alors qu'elle permet aux jeunes lecteurs un « éveil » littéraire, elle a également cet effet sur les personnages du roman. Il s'agit même d'un rôle décisif puisqu'elle est à l'origine de la seconde naissance des enfants voyageurs. Le lien à l'enfance, qui perdure au-delà de la mort symbolique, semble constituer une différence fondamentale avec les traditions initiatiques dans lesquelles cette épreuve est toujours synonyme de « mort à l'enfance » et la renaissance et toujours celle d'un être absolument nouveau<sup>340</sup>. Il nous faut alors nous demander si, comme dans l'initiation traditionnelle, les personnages de Mourlevat sont véritablement « autres » après leur renaissance.

### III.3.2. *Renaître autre ?*

Pour qu'une renaissance soit d'ordre initiatique, elle doit transformer profondément le novice, qui doit en ressortir « autre » selon Eliade : « Le moment central de toute initiation est représenté par la cérémonie qui symbolise la mort du néophyte et son retour parmi les vivants. Mais il revient à la vie un homme nouveau, assumant un autre mode d'être. »<sup>341</sup>. Le parcours de Tomek semble correspondre à cette conception traditionnelle de la renaissance initiatique. Sa transformation est perceptible dès son réveil puisqu'il inverse alors les rôles : secouru par les Parfumeurs, il va les sauver à leur tour sur l'Île Inexistante. Il n'est pas seulement devenu un homme, il est désormais un surhomme puisqu'il accomplit des exploits et surpasse les adultes qui avaient essayé avant lui. Il n'a plus besoin de Marie pour l'accompagner, il peut affronter le mal seul et poursuivra ensuite sa route en solitaire. Si les épreuves que Tomek doit surmonter ne sont pas achevées dès sa renaissance, celle-ci lui permet justement d'en venir à bout. Le changement chez Hannah n'est pas aussi évident : son parcours est peut-être moins archétypal que celui de Tomek, qui s'affirme en véritable héros grec en affrontant la sorcière maléfique de l'Île Inexistante. La transformation de la jeune fille n'est explicite qu'à son retour de voyage : Hannah a gagné en prudence et donc en maturité, son discours se rapproche maintenant de celui des adultes qui lui déconseillaient de poursuivre son voyage : « Ce que j'avais osé un an plus tôt, par innocence, me faisait peur désormais » (RE II, p. 147). Hannah, en utilisant le terme « innocence », semble avoir pris du recul sur son expérience.

---

<sup>340</sup> Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 16.

Elle se rend compte que son intrépidité n'était peut-être pas due à son courage mais à son manque d'expérience et prouve ainsi sa maturation.

L'évolution de Tomek est également verbalisée lorsqu'il rentre chez lui. C'est Icham qui le remarque en premier « Comme tu es fort ! Tu étais un enfant quand tu es parti et tu es un homme maintenant » (RE I, p. 186). Le garçon en prend lui-même conscience lorsqu'il retrouve son épicerie : « En poussant la porte de son épicerie, une heure plus tard, Tomek fut stupéfait : — Mon Dieu, comme elle est petite... répéta-t-il plus de dix fois. Comme elle est petite... » (RE I, p. 187). C'est par contraste que Tomek se rend compte qu'il a grandi : son évolution est aussi bien morale que physique. Quand Icham le qualifie de « fort », il attribue au garçon une qualité traditionnelle et stéréotypée du héros masculin : Tomek, le jeune rêveur, se rapproche désormais d'un idéal de virilité. La conclusion du parcours des deux enfants, qui décrit une maturité acquise durant le voyage, se conforme-t-elle pour autant à la tradition initiatique ? En effet, selon Eliade, la mort et la renaissance initiatiques sont toujours associées à une « mort à l'enfance » :

Tous les rites de re-naissance ou de résurrection, et les symboles qu'ils impliquent, indiquent que le novice a accédé à un autre mode d'existence, inaccessible à ceux qui n'ont pas connu la mort. Retenons cette particularité de la mentalité archaïque : la croyance qu'on ne peut pas modifier un état sans l'abolir au préalable ; en l'occurrence, sans que l'enfant meure à l'enfance<sup>342</sup>.

Cette manière de considérer ces épreuves, comme une suppression définitive de l'enfance, ne semble pas correspondre au parcours des enfants voyageurs de Mourlevat. L'écrivain paraît, à ce sujet, plus nuancé : les jeunes voyageurs ont effectivement évolué sans avoir pour autant renié leur lien à l'enfance, Marie, par exemple, les appelle toujours « les enfants » (RE I, p. 185).

Une conception de l'idée de renaissance plus contemporaine explique peut-être ce décalage : dans l'initiation traditionnelle, la deuxième naissance est celle d'un « homme nouveau »<sup>343</sup>, en accord avec la croyance que « L'expression la plus frappante de la "nouveau" est la *naissance* »<sup>344</sup>. Mourlevat semble s'aligner sur des idées plus contemporaines pour penser le concept de naissance, comme celles du philosophe Emanuele Coccia. Celui-ci s'oppose à la thèse très populaire, partagée entre autre par la foi chrétienne mais aussi par des philosophes comme Hannah Arendt, selon laquelle la naissance serait le signe ultime de la nouveauté : « la naissance est donc "l'entrée d'une créature neuve qui fait son apparition au milieu du continuum temporel, en tant que chose entièrement nouvelle" »<sup>345</sup>. Pour Arendt, qu'il cite, il n'y aurait même pas de notion de nouveauté sans naissance : « sans le fait de naître, nous ne saurions même pas ce qu'est la

---

<sup>342</sup> Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 18.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>344</sup> *Ibid.*

<sup>345</sup> Emanuele Coccia, *Métamorphoses*, op. cit., p. 22.

nouveauté »<sup>346</sup>. Coccia pense au contraire que la naissance n'amène rien de nouveau au monde, à part une combinaison originale de gènes déjà existants. La naissance ne serait rien d'autre qu'une métamorphose, une évolution du vivant, qui, plutôt que de produire de la nouveauté, perpétuerait le lien entre les êtres et les générations<sup>347</sup>. Les renaissances des romans de Mourlevat s'attacheraient à cette idée : le néophyte n'est peut-être pas totalement « autre » mais il est remodelé, évolué.

Le sort des frères de *L'Enfant Océan* après leur renaissance symbolique n'est pas détaillé comme dans *La Rivière à l'envers*. Les témoignages s'achèvent logiquement lorsqu'ils sont retrouvés par la gendarmerie et seul le retour des jumeaux dans la ferme familiale est renseigné. Rien ne permet au lecteur de savoir s'il y a ou non une évolution dans le caractère, l'attitude ou le physique des enfants après cette expérience, même s'il semble qu'un tel cauchemar ne peut que marquer profondément celui qui l'a vécu. Pour Bachelard, les lieux laissent une empreinte sur l'homme, en particulier la maison qui « remodèle l'homme »<sup>348</sup>. Il est donc légitime de croire que l'épouvantable séjour des enfants dans cette villa ne peut avoir été anodin. Mourlevat laisse cependant au lecteur la tâche d'imaginer l'ampleur du traumatisme des enfants et les éventuelles transformations qui en découlent. Seul le sort de Yann est connu : libéré entièrement de ce qui le rattachait à sa vie passée, il peut enfin prendre la parole pour nous raconter son histoire. L'une des caractéristiques de ce personnage est, depuis le début du roman, son mutisme : « son truc à Yann, c'est les signes. Incroyable. Il dit pas un mot. Il fait juste les mimiques, mais ça vaut tous les commentaires. » (EO, p.25-26). À cause de cette particularité les pensées de Yann sont toujours interprétées, plus ou moins justement, par les autres. Sa mère, par exemple, attribue à son silence une condescendance et un sentiment de supériorité. Cette interprétation témoigne en réalité de ses propres insécurités :

Mais y faut qu'y frime avec ses airs de « je sais tout je dirai rien ». Il a une langue, non ? Je l'ai fait complet tout comme ses frères. Alors pourquoi qu'y s'acharne à rien dire ? Hein ? Qu'est-ce qu'y nous reproche à la fin ? (EO, p. 18)

Même les rares communications qui nous sont rapportées ne sont en fin de compte qu'une traduction donnée par ses frères, d'où l'utilisation de l'italique qui rappelle le statut particulier de ces « paroles ». Durant la plus grande partie du roman, Yann est le seul de la fratrie à ne pas prendre part à la narration, son témoignage n'apparaît qu'à la toute fin, après son évasion de la villa. Ce n'est donc qu'après sa mort et sa renaissance symbolique qu'il devient enfin maître de son histoire en la racontant lui-même. Cette prise de parole constitue un changement majeur dans la perception

---

<sup>346</sup> Coccia traduit ici une citation tiré de l'essai de Patricia Bowen-Moore, *Hannah Arendt's Philosophy of Natality*, Houndmills et Londres, MacMillan Press, 1989, p. 23.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>348</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 106

du personnage. Le lecteur comprend enfin ses motivations et ses valeurs : l'apparent qui-proquo<sup>349</sup> qui était sensé avoir poussé les enfants à fuir n'en était pas un. Les émotions de Yann sont révélés au lecteur pour la première fois : « Alors la rage m'est venue au cœur. Elle s'est coulée dans mon corps tout entier, dans mes mains, dans mes épaules. Je n'étais plus que cela : un bloc de rage » (EO, p. 148-149). Le dévoilement des sentiments du personnage l'humanise enfin, alors qu'il était plus mystérieux que jamais. En lui donnant la parole, Mourlevat souligne la transformation du personnage à l'issue du voyage, cette brève humanisation est pourtant paradoxale au regard du dernier chapitre de l'ouvrage. Dans celui-ci, Yann révèle effectivement sa vraie nature de personnage de conte : « C'était très étrange. L'idée m'est venue que cet enfant n'était pas réel, qu'il sortait tout droit d'un conte. Que j'avais le droit d'y entrer pour un instant. » (EO, p. 152). Mourlevat achève donc son roman en nous conduisant dans les coulisses de l'écriture, brisant l'illusion référentielle. À l'issue du voyage, Yann est donc peut-être le seul à être véritablement « autre » puisqu'il change même de substance, de nature : il n'est plus que créature de papier. Mais est-ce une vraie transformation ou bien un retour aux origines ? L'enfant voyageur est effet montré comme ce qu'il a toujours été : un personnage.

### III.3.3. *D'initié à initiateur*

En brisant l'illusion référentielle et en rappelant au lecteur le véritable statut de Yann, Mourlevat démontre à nouveau son attachement à l'univers du conte. Or, le conte entretient des liens étroits avec l'initiation. Eliade montre que malgré la raréfaction des rites initiatiques dans nos sociétés occidentales contemporaines, le « scénario initiatique », quant à lui, perdure. Les rites initiatiques se seraient transformés en des « motifs littéraires » qui délivrent « maintenant leur message spirituel sur un autre plan de l'expérience humaine, en s'adressant directement à l'imagination »<sup>350</sup>. La littérature pourrait donc reprendre le rôle des rites initiatiques et occuper leur fonction « aux niveaux profonds de la psyché, dans l'inconscient »<sup>351</sup>. Le conte est, pour Eliade, un genre littéraire qui réactualise particulièrement le scénario initiatique et ses épreuves sur le plan de « l'imaginaire et de l'onirique »<sup>352</sup> :

Devenu en Occident, et depuis longtemps, littérature d'amusement (pour les enfants et les paysans), le conte merveilleux présente néanmoins la structure d'une aventure infiniment grave et responsable, car il se réduit, en somme, à un scénario initiatique : on retrouve toujours les épreuves initiatiques (luttés contre le monstre,

---

<sup>349</sup> Celui de croire que les parents allaient les tuer tous les sept alors qu'ils parlaient de la portée de chaton.

<sup>350</sup> Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 266.

<sup>351</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 246.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 247.

obstacles en apparence insurmontables, énigmes à résoudre, travaux impossibles à accomplir, etc.), la descente aux Enfers ou l'ascension au Ciel, ou encore la mort et la résurrection<sup>353</sup>.

En outre, Mourlevat accorde aux personnages de conte une fonction d'exemplarité et c'est avec cette intention qu'il s'y réfère dans ces romans : « Les références au conte dans mes récits ne sont rien d'autre que cet effort d'arracher mes personnages à la matière brute de leur existence, de les faire accéder à un statut de modèle. »<sup>354</sup>. Le parcours de l'enfant voyageur n'a-t-il donc pas pour mission de coïncider avec celui de l'enfant lecteur ? Le personnage initié se fait-il à son tour guide initiatique ? Cela rejoindrait le postulat d'Eliade selon lequel le caractère initiatique des contes de fées permettrait à son lecteur de vivre lui aussi une expérience se rapprochant de l'initiation par le biais de l'imaginaire :

les scénarios initiatiques – même camouflés comme ils le sont dans les contes – sont l'expression d'un psychodrame qui répond à une nécessité profonde de l'être humain. Tout homme désire connaître certaines situations dangereuses, affronter des épreuves exceptionnelles, s'aventurer dans l'« autre monde » – et il expérimente tout cela au niveau de sa vie imaginaire, en écoutant ou en lisant des contes de fées, ou – au niveau de son existence onirique —, en rêvant.<sup>355</sup>

C'est donc une modalité d'identification cathartique, telle que définie par Jauss, qui est en jeu. Les jeunes lecteurs, en vivant, dans leur imaginaire et par le biais des personnages d'enfants voyageurs, des épreuves, connaissent une « libération intérieure »<sup>356</sup> :

elle [l'identification cathartique] dégage le spectateur des complications affectives de sa vie réelle et le met à la place du héros qui souffre ou se trouve en situation difficile, pour provoquer par l'émotion tragique ou par la détente du rire sa libération intérieure.<sup>357</sup>

En construisant des personnages d'enfants voyageurs semblables à des personnages de contes, Mourlevat utilise leur capacité de renouvellement du scénario initiatique pour en tirer les mêmes bénéfices :

Le conte reprend et prolonge l'« initiation » au niveau de l'imaginaire. S'il constitue un amusement ou une évocation, c'est uniquement pour la conscience banalisée, et notamment pour la conscience de l'homme moderne ; dans la psyché profonde, les scénarios initiatiques conservent leur gravité et continuent à transmettre leur message, à opérer des mutations. Sans se rendre compte, et tout en croyant s'amuser, ou s'évader, l'homme des sociétés modernes bénéficie encore de cette initiation imaginaire apportée par les contes<sup>358</sup>.

Les enfants voyageurs de Mourlevat marquent à la fois les autres personnages du récit, devenant à leur tour des sauveurs comme Tomek (RE I, chap. XIV) ou des enseignants comme Hannah (RE II, chap. X) mais aussi leurs lecteurs, qu'ils initient en quelque sorte. Au même titre que les rites d'initiation, la lecture d'une littérature renouvelant le scénario initiatique permet à l'Homme de trouver sa place à la fois dans la société, parmi ses semblables, et vis à vis de forces supérieures, peu importent ses croyances ou sa religion. Les enfants voyageurs pourraient montrer, grâce au

<sup>353</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 246.

<sup>354</sup> Jean-Claude Mourlevat, Entretien pour *Nous voulons lire*, op. cit., p. 2.

<sup>355</sup> Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 267.

<sup>356</sup> Hans Robert Jaus, op. cit., p. 166.

<sup>357</sup> *Ibid.*

<sup>358</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 247.

parcours que leur a tracé l'écrivain, la nature du lien entre l'Homme et le monde. Tous ces personnages portent en effet les valeurs du respect de l'autre et de la nature, de la protection de tous les êtres vivants et de la modestie. L'objectif premier de l'initiation, qui est, pour le néophyte, de pouvoir s'intégrer « harmonieusement »<sup>359</sup> au monde, coïncide avec le dénouement des romans de notre corpus. Le retour des enfants voyageurs, lorsqu'il a lieu, est toujours accompagné par les retrouvailles avec les êtres aimés. Yann est le seul à partir définitivement mais c'est pour retrouver le monde auquel il appartient véritablement. Le jeune lecteur pourra peut-être lui aussi, à l'issue de son voyage littéraire parmi les mots de Mourlevat, trouver sa place. Le personnage d'enfant voyageur pourrait alors accéder, au même titre que le personnage d'orphelin, à un statut de paradigme :

un paradigme structurant qui nous parle de nous dans la relation que nous entretenons aux autres, au monde et à la signification ; et qui, par le jeu de miroirs qu'il tend aux jeunes lecteurs, participe de leur devenir autant qu'il contribue à leur évolution<sup>360</sup>.

Les romans de Mourlevat, à l'image des contes qui l'inspirent tant, semblent « enrichir la vie intérieure de l'enfant »<sup>361</sup>. Ils offrent en tout cas au lecteur un scénario initiatique, thème qui résonne, à l'évidence, encore en lui :

les thèmes initiatiques sont surtout vivants dans l'inconscient de l'homme moderne. Ceci est confirmé par le symbolisme initiatique de certaines créations artistiques – poésies, romans, œuvres plastiques, films – mais aussi par leur résonance dans le public. Une telle adhésion massive et spontanée prouve, il nous semble, que dans la profondeur de son être, l'homme moderne est encore sensible à des scénarios ou des messages « initiatiques »<sup>362</sup>.

Alors, bien que l'initiation et ses rites puissent sembler relativement éloignés de l'homme occidental contemporain, ils infiltrent en réalité son quotidien au moyen de productions culturelles diverses, y compris de romans de littérature de jeunesse comme ceux de Jean-Claude Mourlevat. La présence sous-jacente d'un scénario initiatique peut expliquer en partie leur succès : les enfants voyageurs possèdent sans doute une dimension intemporelle qui nous les rend à la fois étrangement familiers tout en conservant une part de mystère.

---

<sup>359</sup> Simone Vierne, *op. cit.*, p. 37.

<sup>360</sup> Laurent Bazin, « Topos, trope, ou paradigme ? Le mythe de l'orphelin dans la littérature pour la jeunesse », *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse, op. cit.*, p. 172.

<sup>361</sup> Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 17.

<sup>362</sup> Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes, op. cit.*, p. 280.



## Conclusion

La construction du personnage d'enfant voyageur dans les romans de Mourlevat mêle tradition et modernité. Le voyage, ses paysages et ses périls, jouent un rôle fondamental dans cette construction : le personnage évolue tout au long de son parcours au contact de paysages réels et imaginaires, de dangers et d'obstacles, et au gré de rencontres heureuses ou malheureuses. En cela, Jean-Claude Mourlevat se conforme, au moins en partie, à l'usage traditionnel du thème du voyage en littérature de jeunesse, notamment dans les romans d'aventure et de formation. Là, le protagoniste, figure d'identification pour l'enfant lecteur, est alors porteur de certaines valeurs qu'il découvre et développe au cours de son voyage. C'est l'occasion pour Jean-Claude Mourlevat de mettre en avant certaines thématiques qui lui sont chères. En effet, malgré l'héritage évident de cette littérature, les personnages d'enfants voyageurs de Mourlevat présentent aussi des caractéristiques tout à fait contemporaines. À plusieurs reprises, nous avons pu constater une modernisation des thèmes abordés dans ces romans : l'enfance y est dépeinte tout en nuances et Mourlevat revendique, au travers de ses jeunes personnages, des valeurs de justice sociale et de défense des animaux qui sont au cœur des débats actuels de notre société.

Le voyage, dans les romans de Mourlevat comme dans toute littérature de voyage pour la jeunesse, engendre un profond changement chez les personnages qui y prennent part. L'enfant voyageur s'y construit en étant confronté au monde, par le biais des rencontres qu'il y fait ou des mises à l'épreuve qu'il traverse. Ces dernières laissent leur empreinte sur le personnage, qu'elle soit physique ou psychologique. Elles le transforment en le libérant d'angoisses ou de questionnements qui l'empêchaient, parfois littéralement, d'avancer. Les références intertextuelles, qui surgissent au cours des épreuves les plus douloureuses que les enfants doivent surmonter, montrent que ces jeunes voyageurs sont souvent assimilés à des personnages de contes ou des héros mythiques. En étant confronté à l'Autre et à l'Ailleurs, l'enfant voyageur prend part à un apprentissage : il découvre l'importance de la solidarité, visite d'autres cultures que la sienne, fait l'expérience de la différence et de la pluralité des points de vue. Cette ouverture au monde le pousse également à l'introspection et le personnage commence ainsi à dessiner les contours de son identité. Alors qu'il est face à un monde vaste, de diversité et de dangers, le jeune voyageur est renvoyé à la place si petite qu'occupe l'être humain dans l'univers. Jean-Claude Mourlevat, grâce à ces personnages, qu'il présente souvent comme des modèles, incite alors à la modestie : pour lui, bien grandir consisterait paradoxalement à connaître sa place et à savoir rester petit.

Mourlevat guide cependant ses personnages d'enfants voyageurs bien au delà du simple apprentissage : différentes péripéties et paysages révèlent la mise en place d'un authentique scénario initiatique. Le dédoublement de ces lieux et épreuves souligne l'importance de cette initiation dans le voyage du protagoniste. Les enfants voyageurs, qui expérimentent tous une mort et une résurrection symbolique, deviennent alors des novices en plein rite de passage. Ces phases clés du voyage des personnages comportent de nombreuses similitudes avec de véritables rites initiatiques tribaux. Si nous ne pouvons pas dire avec certitude que ces références soient volontaires, nous sommes obligée de constater que le scénario initiatique traditionnel perdure au moins dans l'inconscient des auteurs contemporains. Ce thème de l'initiation a tellement été réécrit au fil des âges, dans les mythes, les écrits bibliques, le folklore, les contes, et associé au voyage du héros, qu'il est naturel qu'il surgisse encore dans la littérature contemporaine. À l'image du thème de la disparition, à la fois très ancien et en même temps chéri des écrivains d'aujourd'hui, la présence de l'initiation montre que les questionnements existentiels touchent toutes les générations : les réflexions sur le sens de la vie et de la mort sont intemporelles. Les personnages d'enfants voyageurs, au cours de ces épreuves initiatiques, sont confrontés à ces mêmes questions. Ils sont obligés d'évoluer, de grandir, voire de se transformer afin d'obtenir des bribes de réponses à ces questions.

Une évolution a bel et bien lieu, pour autant, dire que les enfants deviennent « autres », comme dans les traditions initiatiques, est exagéré. L'enfant voyageur, au terme de son périple, a grandi, il endosse des rôles nouveaux et a achevé sa quête, mais il n'a pas perdu pour autant toute son identité et ses caractéristiques enfantines. Il semble important, pour Mourlevat, que ses personnages ne renoncent pas à leur « âme d'enfant ». Celle-ci n'est jamais présentée négativement, au contraire, les adultes épanouis pour l'auteur sont ceux qui conservent cette insouciance. Il n'y a donc pas de « mort à l'enfance », pourtant incontournable dans les traditions initiatiques. La plus grande transformation des enfants voyageurs est en fait liée au thème de l'inversion. Le cas certainement le plus singulier est celui du personnage de Yann dont le parcours est composé de deux mouvements *a priori* opposés. Alors que son individualité se précise lors de sa prise de parole finale, son personnage est presque déconstruit par la fin ouverte que lui impose Mourlevat : en brisant l'illusion référentielle, l'enfant voyageur est renvoyé vers son véritable statut, celui de personnage. L'écrivain effectue en effet des allers-retours entre impression de réel et de fiction assumée, par des références explicites aux contes et par des circulations entre ses propres écrits. Alors, les enfants voyagent aussi entre les fictions : Mourlevat rappelle à ses jeunes lecteurs que ses chers héros ne sont rien d'autres que des créatures d'encre et de papier.

L'écrivain ne nie cependant pas la puissance de l'« effet-personnage ». Les romans de Mourlevat ont, en partie grâce au lien très fort avec les contes, les mêmes facultés qu'eux. Le changement majeur dans le statut du personnage correspond à un renversement des rôles : l'enfant voyageur, initié dans l'histoire, porte en même temps une fonction d'initiateur pour le jeune lecteur. Les personnages d'enfants voyageurs ont un réel impact sur le lecteur car ce sont des personnages construits de manière à faciliter une identification : le personnage et le lecteur traversent en même temps une période remplie de questionnements et de difficultés à surmonter. Mourlevat perpétue ainsi une tradition de la littérature de jeunesse et la complexifie grâce la multiplication des voix, qui permet à des lecteurs variés de s'identifier au(x) personnage(s) qui leur correspond(ent) le mieux. En évoquant les angoisses que les jeunes voyageurs affrontent au travers d'épreuves initiatiques, l'auteur montre à ses jeunes lecteurs qu'ils peuvent eux aussi se défaire de leurs traumatismes et grandir sereinement, pour enfin s'intégrer harmonieusement dans la société. En ce sens, l'enfant voyageur est construit, grâce à la tonalité initiatique de son voyage, comme un néophyte modèle sur lequel le jeune lecteur peut prendre exemple. Il est significatif que ces romans soient adressés à un lectorat d'un âge marqué par les tourments adolescents, où la quête de l'identité et la recherche de sa place dans le monde sont des questions fondamentales. Ces personnages peuvent donc revêtir une fonction cathartique permettant au jeune lecteur une libération intérieure. En ce sens, le personnage d'enfant voyageur devient alors un paradigme, qui permet au lecteur, grâce à un jeu de reflets, de poser un regard neuf sur lui et le monde, et de grandir à son tour.

Les influences de l'écrivain, qui proviennent à la fois des contes, de la mythologie, des romans d'aventure, des *bildsungsroman* et de certains classiques de la littérature de jeunesse, permettent l'écriture d'un personnage de voyageur à la fois classique et singulier. Cette intertextualité, majeure dans les romans de notre corpus comme nous l'avons observé tout au long de notre étude, contient la notion de renouvellement puisqu'elle correspond à la reprise de certains thèmes, motifs ou aspects du personnage dans un nouveau contexte. À la fois apprenti, personnage de conte, héros mythique, néophyte, modèle ou initiateur, le personnage de l'enfant voyageur des romans de Mourlevat est assurément complexe. Il est en tout cas un bel hommage à tous ces personnages de voyageurs qui font rêver, depuis des générations, enfants et adultes.

## **Bibliographie commentée**

### **Corpus principal**

Mourlevat, Jean-Claude, *L'Enfant Océan*, Paris, Pocket Jeunesse, 1999.

Synopsis de l'éditeur : Une nuit, Yann réveille ses six frères aînés, tous jumeaux. Il faut fuir : leur père a menacé de les tuer. Irrésistiblement attirés par l'Océan, les sept enfants marchent vers l'Ouest. De l'assistante sociale au routier qui les prend en stop, du gendarme alerté de leur disparition à la boulangère qui leur offre du pain, chacun nous raconte à sa façon un peu de leur incroyable équipée.

Mourlevat, Jean-Claude, *La Rivière à l'envers – 1. Tomek*, Paris, Pocket Jeunesse, 2000.

Synopsis de l'éditeur : Tomek, un orphelin de treize ans, tient la petite épicerie de son village. Un soir, une jeune fille entre dans sa boutique et lui demande s'il vend de « l'eau de la rivière Qjar ». « C'est l'eau qui empêche de mourir », dit-elle. Ainsi commence, pour le garçon, un immense voyage qui va le conduire à la Forêt de l'Oubli, au village des Parfumeurs, sur l'île Inexistante... Parviendra-t-il à retrouver Hannah, à l'autre bout du monde, là où coule, à l'envers, cette rivière fabuleuse ?

Mourlevat, Jean-Claude, *La Rivière à l'envers – 2. Hannah*, Paris, Pocket Jeunesse, 2002.

Synopsis de l'éditeur : Dans *La Rivière à l'envers*, Tomek nous entraîna dans son incroyable quête : trouver la rivière Qjar et son eau qui empêche de mourir. Nous marchions avec lui sur les pas d'Hannah. Cette fois-ci, c'est Hannah elle-même qui raconte son voyage sur la vertigineuse Route du Ciel, puis à travers le désert. Son récit nous fait découvrir des contrées nouvelles, mais on y retrouve aussi des paysages connus : la Forêt de l'Oubli, la prairie, l'océan...

### **Ouvrages et chapitres d'ouvrage**

Adam, Jean-Michel, Revaz, Françoise, *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, « Mémo », 1996.

Ouvrage très clair qui nous a permis de comprendre les grands principes de l'analyse littéraire. Largement illustré par des exemples qui le rendent d'autant plus compréhensible.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

Le travail sur les liens entre les espaces et les effets qu'ils produisent sur l'homme nous ont paru pertinents pour montrer la fonction initiatique des lieux traversés. Il apparaît que le parcours dans le monde et le parcours intérieur du héros se répondent. Nous retenons par exemple que « la maison remodèle l'homme », ce qui s'applique tout à fait à l'expérience que vivent les frères de *L'Enfant Océan* lors de leur séquestration. L'idée de « cogito de la sortie », c'est-à-dire de se découvrir lorsqu'on sort de chez soi est intéressante (p. 207-208, Bachelard exploite une citation de Hughes pour illustrer cette idée). Le chapitre sur la miniature et l'agrandissement nous a permis d'appuyer notre analyse sur le rapport entre le minuscule et l'immense : la petite taille de Yann d'une part mais aussi au champ de fleurs géantes traversé par Tomek et Hannah (dans lequel ils rencontrent d'ailleurs une version miniature de la fratrie de *L'Enfant Océan* au complet). Nous retenons aussi certains passages montrant la poésie du paysage : sur l'immensité du désert qui « retentit en une intensité de l'être intime » à la page 284, et sur l'être comme détours et circuits à la page 296.

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942.

Gaston Bachelard fait suite à ses autres ouvrages sur les éléments (*L'Air et les Songes*, *Psychanalyse du Feu*). Il s'interroge ici sur la puissance poétique de l'eau et les émotions qu'elle peut faire naître selon ses états. Il distingue ainsi eau claire et vive, symbolisant la vie, et eau sombre et stagnante, évoquant cette fois la mort. Nous nous sommes intéressée à cet ouvrage compte tenu de l'importance de l'eau dans *La Rivière à l'envers* où s'opposent là aussi la *Mare Tenebrarum* qu'affronte Tomek et l'eau de la vie qui compose la rivière magique.

Bailly, Jean-Christophe, *Le Dépaysement – Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011.

Cet ouvrage regroupe une série de voyages en France menés par l'auteur, il a pour objectif de montrer que le dépaysement ne dépend pas nécessairement de la longue distance de la destination et que notre pays a déjà beaucoup à offrir. Selon Bailly, on éprouve le sentiment de dépaysement « soit parce que l'on se retrouve effectivement ailleurs, transporté très loin de ce que l'on connaît, soit au contraire parce que ce que l'on connaît ou croyait connaître s'est transporté de soi-même dans un ailleurs indiscernable mais présent. » (p. 409).

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. Olivier, Daria, Paris, Gallimard, « TEL », 2018.

Une citation semble parfaitement s'appliquer à *L'Enfant Océan* : « Le roman c'est la diversité sociale de langages [...] et de voix individuelles [...] ». p. 88, s'en suit une réflexion sur les dialectes et formes de langages propres à différentes catégories sociales et professionnelles de personnes. La notion de chronotope est pertinente pour une analyse à la fois du temps et de l'espace puisqu'elle montre qu'ils sont inséparables, « indissolubles » p.237. Bakhtine montre qu'il existe une multitude de chronotopes, par exemple parmi ceux que nous avons relevés : le « monde étranger dans le temps des aventures » (p. 241), la route, la rencontre (p. 249). La notion de « roman d'épreuves » (p. 258) semble correspondre aux romans de notre corpus. Également l'analyse de *L'Âne d'or* comme « roman d'aventures et de mœurs » nous a intéressée puisque l'on retrouve des motifs initiatiques dans ce texte d'Apulée.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1999.

Ouvrage de référence mettant en évidence les qualités des contes de fées pour le développement de l'enfant. Mourlevat s'inspirant très largement des contes, nous nous sommes appuyé sur ce livre pour la symbolique, par exemple, du chiffre trois.

Borm, Jan, « Aspects d'altérité dans *Gulliver's Travels* », *Lectures d'une œuvre : Gulliver's Travels*, ouvrage collectif dirigé par Georges, Lamoine, Paris, Édition du Temps, 2001, p. 157.

Ce chapitre d'ouvrage vient compléter une analyse plus générale des *Gulliver's Travels* en s'intéressant au thème de la rencontre de l'Autre. Il montre que la confrontation avec d'autres us et coutumes conduit à une évolution négative du personnage de Gulliver qui devient petit à petit misanthrope. Il s'agit pour Swift de donner à son lecteur un contre exemple : l'amertume et l'intolérance mènent à un repli sur soi.

Campbell, Joseph, *Le Héros aux mille visages*, trad. Crès, Henri, Paris, J'ai lu, 2010.

Cet ouvrage met en évidence les motifs récurrents du voyage du héros dans les mythes au travers de longs et nombreux exemples. Il relève une structure similaire entre ces mythes

comprenant l'appel de l'aventure, les épreuves et initiations, l'affranchissement du mentor, l'achèvement de la quête et le retour.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Seghers, 1973.

Ce dictionnaire s'intéresse au symbolisme de nombreux motifs, proposant à chaque fois des interprétations diverses issues de plusieurs cultures et croyances. C'est un ouvrage qui nous a été utile en particulier pour le thème de l'initiation qui convoque des créatures, animaux et lieux toujours porteurs de sens.

Coccia, Emanuele, *Métamorphoses*, Paris, Rivages, « Philosophie Rivages », 2020.

Le philosophe multiplie les exemples poétiques de métamorphoses puisés dans la nature pour montrer les liens qui unissent l'ensemble du vivant. Un chapitre est consacré à la gémellité, faisant l'hypothèse que ce lien serait fraternel et opèrerait dès la naissance.

Coccia, Emanuele, *Philosophie de la maison*, Paris, Rivages, « Philosophie Rivages », 2021.

Emanuele Coccia, en s'appuyant sur ses très nombreux déménagements, explore philosophiquement les pièces et les objets de la maison, cherchant l'essence du foyer. Il se remémore notamment son enfance partagée au côté de son jumeau, montrant comment cette relation si particulière est un des fondements de ses cheminements philosophiques, sur les questions de l'identité et du deuil en particulier.

Collot, Michel, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 94.

Paru après *Paysage et poésie*, cet ouvrage approfondit certaines thématiques déjà étudiées par Collot. Le travail plus poussé sur la notion d'horizon a particulièrement retenu notre attention dans les deux premières parties de ce livre, notamment « Horizon et structure d'horizon : entre Orient et Occident » et « Le paysagiste, architecte et jardinier de l'horizon ».

Collot, Michel, *Paysage et poésie – du romantisme à nos jours*, Paris, Éditions Corti, « Les essais », 2005.

Cet ouvrage est un bon complément à notre première lecture de Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, qui montrait déjà la poésie du paysage, car il est moins général. La première partie de l'ouvrage est plutôt théorique, le chapitre « Horizon et imagination » est particulièrement intéressant pour nous. La deuxième partie est constituée d'analyses de textes qui rapprochent un thème précis avec un poète. Par exemple une analyse des textes d'Hugo montre la poésie de l'Océan.

Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, « Les essais », 2014.

Approche originale de la littérature, en particulier de la poésie. Cet ouvrage a notamment attiré notre attention sur la notion d'horizon, conçu comme une frontière entre ciel et terre, entre le connu et l'inconnu, un seuil à franchir pourtant insaisissable qui apparaît dans notre corpus comme une promesse ou une mise en garde. Nous retrouvons également un point de vue intéressant sur les spécificités du monde imaginaire qui serait « l'expression d'un espace intérieur » p. 92.

Connan-Pintado, Christiane, *et al.*, *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Études sur le Livre de Jeunesse », 2015.

Cet ouvrage s'intéresse successivement aux formes contemporaines du roman, du théâtre et de la poésie. Tout un chapitre est consacré à l'œuvre de Mourlevat. Des réflexions sur *Le Combat d'hiver*, *Le chagrin du roi mort* et *Terrienne* y sont développées. La critique montre les influences de la littérature anglo-saxonne contemporaine sur les romans de Mourlevat, des ouvrages souvent de *fantasy* comme la trilogie de Pullman qui inspire le titre du chapitre (« À la croisée des mondes littéraires »). L'intertextualité est mise en avant, par exemple concernant le sous-genre de la dystopie pour *Terrienne* mais aussi bien sûr avec l'univers du conte : « cette prédilection pour le conte nourrit toute l'œuvre et apparaît comme une donnée fondamentale pour analyser les liens tissés avec le merveilleux, qu'il s'agisse de réécritures proprement dites, de mentions intertextuelles ou d'emprunts de motifs. » (p. 103)

Eichel-Lojkine, Patricia, *et al.*, *L'Usage du conte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2017.

Notre attention a été retenue notamment par le chapitre sur le thème de la forêt, paysage récurrent et très symbolique dans notre corpus. L'attachement de Mourlevat à l'univers des contes et



la place qu'il tient dans les ouvrages de notre corpus nous ont poussé à nous pencher sur ce thème. Dans ce chapitre nous retrouvons un aspect historique du thème de la forêt ainsi que sa réappropriation par des auteurs contemporains, notamment par le biais de l'intertextualité (Anthony Browne en l'occurrence).

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1963.

Cet ouvrage nous a introduit le mythe de l'éternel retour qui nous semble pertinent dans l'œuvre de Mourlevat, sous la forme d'un *regressus ad uterum*. Sont abordées les initiations des adolescents et notamment leur renaissance spirituelle (p. 105). Eliade montre également le caractère initiatique des contes.

Eliade, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques* [1958], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976.

Cet essai nous a permis de comprendre en quoi consistent l'initiation ainsi que les concepts de mort et renaissance symboliques. Les nombreux exemples de rites initiatiques montrent la récurrence de certains motifs : l'engloutissement, l'avalement par un monstre, la perte d'un sens, les privations par exemple.

Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1969.

L'anthropologue et spécialiste des religions montre l'importance et les diverses formes de ce mythe qu'il considère comme le fondement de toutes les croyances archaïques. Cette présentation du mythe permet de comprendre l'objectif même de toute initiation, c'est-à-dire un retour aux temps primordiaux, et le scénario initiatique qui vise toujours à rejouer les légendes passées.

Favaro, Patrice, *La Littérature de voyage pour la jeunesse. Les enfants de Xénomane*, Paris, Thierry Magnier, « Essais », 2009.

Très éclairant d'un point de vue historique, cet ouvrage propose un état des lieux de la littérature de voyage pour la jeunesse. Nous retiendrons en particulier les distinctions qu'il propose entre voyageurs et aventuriers, le lien avec le conte ainsi que les personnages initiateurs. Il nous a permis en outre une première approche de la notion de voyage initiatique.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Cet ouvrage présente de nombreux éléments pour l'analyse du roman en les illustrant par des exemples concrets sur *À la recherche du temps perdu* de Proust. Il permet de montrer certaines subtilités du discours, fonctions des personnages, positions temporelles etc. Tous les concepts développés sont regroupés dans un index très utile.

Harrison, Robert, *Forêts. Promenade dans notre imaginaire* [1992], trad. Naugrette, Florence, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 2018.

L'auteur présente une série d'exemples du traitement de la forêt dans la littérature occidentale. Le corpus étudié est varié : des mythes, de la poésie, du théâtre, de la philosophie etc. Une grande part de la réflexion porte sur l'écologie et la préservation des forêts, ce qui ne concerne donc pas notre sujet, mais l'on retrouve d'autres éléments utiles. Une analyse du prologue de l'*Enfer* de Dante fait émerger les notions de *selva antica* (antique forêt du paradis terrestre) et *selva oscura* (lieu de perdition qui confronte celui qui la traverse à ses peurs les plus profondes). Le parcours de Dante, qui débute dans la *selva oscura* et se termine dans la *selva antica*, rappelle celui de Tomek et d'Hannah qui commence dans la forêt de l'oubli avant d'arriver dans une deuxième forêt, paradisiaque cette fois (p.152). Dans ce même ouvrage l'association de la forêt avec la mémoire (notamment par l'analyse de contes des frères Grimm) nous paraît aussi intéressante. Nous avons également beaucoup apprécié l'étude de la forêt de symboles dans la poésie baudelairienne, en particulier la réflexion sur les sens mobilisés par la forêt.

Jauss, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, [1972, 1974, 1975], trad. Maillard, Claude, Paris, Gallimard, 1978.

Nous nous sommes intéressée en particulier aux modalités d'identification (associative, admirative, par sympathie, cathartique et ironique) pour notre étude. Celles-ci sont regroupées dans un tableau p. 168.

Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman* [1992], Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Ouvrage important pour l'analyse du personnage d'un point de vue de la réception. L'auteur montre différents types d'effets de lecture du personnage : l'effet-personnel (instrument textuel au service du projet de l'auteur), l'effet-personne (effet de réel suscitant une réaction affective du lecteur), l'effet-prétexte (où le personnage n'intéresse pas en tant que tel mais comme élément d'une situation, un alibi pour le lecteur à entrer dans une scène). Nous retenons également ses propos sur les personnages « embrayeurs » (p. 129) et sur le roman à focalisation multiple (p. 133).

Jourde, Pierre, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de monde au XXème siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien, Corti*, 1991.

Dans cet ouvrage, Pierre Jourde cherche à cerner la logique d'une géographie imaginaire dans quatre œuvres grâce à des analyses détaillées. Il revient dans un premier temps sur les différents éléments composant le paysage pour ensuite remonter aux fondements de l'écriture et montrer l'intérêt de l'espace imaginaire dans les œuvres romanesques

Jouve, Vincent, *Poétique du roman* [1999], Paris, Armand Colin, « Cursus », 2015.

Nous nous sommes servi de cet ouvrage pour l'analyse plus précise de certains passages, il regroupe et explicite un grand nombre de notions pour l'analyse du texte littéraire. Il réunit les théories les plus connues ainsi que des exercices pratiques. Un chapitre reprend également les principales idées développées dans *L'Effet-personnage* en les résumant. Chaque chapitre est suivi de conseils de lecture pour approfondir la notion.

Lacassin, Francis, *Des enfants sur les routes*, Paris, Robert Laffont, 1994.

Il s'agit d'un recueil de quatre romans : deux ouvrages d'Hector Malot (*Romain Kalbris* et *Sans Famille*), le fameux « tour » de G. Bruno (*Le Tour de la France par deux enfants*) et l'un des romans les moins connus de Jules Verne (*P'tit Bonhomme*). Tous ces romans mettent en scène de jeunes garçons, lancés sur une route d'embuches et de pauvreté, qui voyagent majoritairement en France, mais aussi en Angleterre et en Irlande. Chaque texte est présenté et contextualisé par Francis Lacassin et des documents viennent compléter l'ouvrage en donnant le point de vue de critiques d'époque sur Hector Malot et Jules Verne.

Nières-Chevrel, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, « Passeurs d'histoires », 2009.

Ouvrage utile pour une approche des bases de la littérature de jeunesse, d'un point de vue historique d'abord mais aussi par la considération de ses nombreux sous-genres et formats. Le deuxième chapitre est utile pour contextualiser, nous retrouvons aussi des pistes pour le roman p. 108 et un chapitre intéressant sur l'enfant comme personnage à partir de la page 163. Dans ce dernier, la figure de l'orphelin est abordée, ce qui nous a également servi.

Prince, Nathalie, *La Littérature de jeunesse* [2010], Paris, Armand Colin, « Collection U », 2015.

Cet ouvrage rejoint beaucoup celui de Isabelle Nières-Chevrel mais le complète également. Nous retenons par exemple le chapitre sur la « télémacomanie » p.31. Une grande partie de l'ouvrage est aussi consacré au personnage (p. 80-125) et l'approche de réception est également prise en compte au chapitre III.

Pastoureau, Michel, *L'Ours – Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 2007.

L'historien médiéviste, spécialiste de l'histoire culturelle des couleurs et des animaux, fait un état des lieux des symboles, croyances et légendes autour de l'ours en montrant son changement de statut au cours de l'Histoire. Il montre la récurrence des références à l'ours dans la culture artistique et littéraire en soulignant son déclin progressif en faveur du lion. Cet essai, très intéressant ne serait-ce que pour notre culture générale, nous a été utile pour donner du sens à l'importance des ours dans *La Rivière à l'envers*.

Rabaté, Dominique, *Désirs de disparaître – Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski (Québec), Tangence, 2017.

Dominique Rabaté émet l'hypothèse que le roman constituerait un lieu paradoxal de résistance face à la « normalisation sociale » et aux dispositifs toujours grandissant de contrôle et d'assignation : « une façon de désertier qui puisse exprimer la force encore vitale d'une sécession individuelle ». En somme disparaître serait une forme de lutte face à l'« omnivisibilité contemporaine ». Il montre tout le paradoxe de la disparition qui laisse toujours des traces alors

même qu'elle repose sur un évanouissement des traces. Il donne plusieurs exemples dans la littérature comme le roman de Perec *La Disparition*, la poésie de Rimbaud, les romans de Carrère, Modiano, Quignard et Echenoz. Il introduit également l'idée qu'il y aurait des lieux pour disparaître, essentiellement des lieux de transit, « à la lisière ».

Reuter, Yves, *L'Analyse du récit* [2005], Paris, Gallimard, « 128 Tout le savoir », 2016.

Ouvrage concis qui présente les bases de l'analyse du récit et les principes fondamentaux des grands théoriciens. Complète l'ouvrage de Adam et Revaz même s'il y a logiquement des répétitions.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Ce texte de référence distingue deux types de personnage qui traversent la littérature : le bâtard et l'enfant trouvé. L'auteur développe l'idée du « roman familial », dans une approche freudienne du roman, qui reprendrait notamment le complexe d'Œdipe. Le personnage d'enfant trouvé, parfois « enfant martyr », décrit tout à fait le personnage de Yann.

Roussel-Gillet, Isabelle, Thoizet, Évelyne (dir.), *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique*, Leiden, Boston, Brill, 2018.

L'introduction nous a permis de définir précisément la miniature et la troisième partie : « Petits mondes » en littérature nous a fait découvrir d'autres ouvrages dans lesquels le traitement du thème de la miniature diffère plus ou moins des romans de Mourlevat.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

Nous nous sommes appuyée sur l'introduction de cet ouvrage pour les notions de feintise ludique et de la fiction comme jeu.

Servoise, Sylvie (dir.), Prince, Nathalie (dir.), *Les Personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Cet ouvrage tente de montrer comment et pourquoi certains personnages deviennent des « mythes », s'échappant de leur histoire d'origine pour s'infiltrer dans de nombreux autres supports,

médias, genres. Une première partie est consacrée aux personnages de la mythologie, nous avons apprécié notamment la réflexion sur le personnage d'Ulysse (p. 51). Une deuxième partie s'intéresse aux mythes bibliques, par exemple, la réécriture du mythe de Jonas dans *Pinocchio* y est développée. Des personnages mythiques du patrimoine national sont ensuite présentés et enfin un quatrième chapitre développe l'importance d'un type de personnage (l'ogre, le loup, la sorcière etc.). Là, la réflexion sur le personnage de l'orphelin (Laurent Bazin : « Topos, *trope* ou paradigme ? Le mythe de l'orphelin dans la littérature pour la jeunesse ») est très intéressante et montre les constantes et les variations de ce personnage en littérature de jeunesse.

Tadié, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 2013.

L'introduction permet de se repérer dans les nuances des sous-genres romanesques qui se mélangent parfois. Les trois autres chapitres qui composent l'ouvrage sont consacrés à des analyses détaillées de grands romans d'aventure. Sans être un ouvrage fondamental de notre bibliographie, ce document est utile pour contextualiser notre corpus, le voyage étant un élément central du sous genre.

Villani, Jacqueline, *Le Roman*, Paris, Belin, « Atouts Lettres », 2004.

Cet ouvrage offre une très bonne méthodologie détaillée de l'analyse du roman, le tout illustré de nombreux exemples qui facilitent la compréhension. On y trouve également les grandes lignes des théories les plus importantes sur l'analyse du roman. L'ouvrage est constitué de deux parties, la première théorique et la seconde qui propose des exercices pratiques pour différents devoirs. Bibliographie commentée éclairante, utile pour approfondir certains éléments.

Von Franz, Marie-Louise, *La Voie de l'individuation dans les contes de fées*, trad. Saint René Taillandier, Francine, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978.

La psychologue suisse étudie la symbolique de l'oiseau dans plusieurs contes de fées. Elle se réfère essentiellement à Jung pour introduire la notion d'individuation dans son analyse dont l'originalité repose aussi dans l'utilisation du symbolisme alchimique.

Zaoui, Pierre, *La Discrétion – l'art de disparaître*, Paris, Autrement, « Les Grands Mots », 2018.

Le philosophe réfléchit dans cette ouvrage au plaisir de la discrétion dans un monde où le regard des autres semble primordial. Il montre qu'un désir de s'effacer, de disparaître, est de plus en plus présent dans nos sociétés contemporaines.

## Articles et revues

Ballanger, Françoise, « Laetitia, Pétunia, Angel et les autres... Qui sont les enfants ? », *La Revue des livres pour enfants*, n° 229, juin 2006, p. 115-123.

Dans cet article, Ballanger prend plusieurs exemples de la littérature de jeunesse pour déterminer les caractéristiques des relations entre les personnages d'adultes et d'enfants. Elle étudie les questions de la responsabilité et de l'autorité ainsi que les éventuels rapports de force.

Breton, Hervé, « L'expérience du voyage: immersion dans l'ailleurs et formation de soi », *Voyage et formation de soi*, Université de Tours, 2014.

Cet article tente de montrer qu'un processus de formation du sujet est provoqué par une « expérience de l'ailleurs » qui implique toujours une série de ruptures (avec le quotidien, l'entourage, les lieux familiers, les habitudes). Il prend pour exemple trois terrains d'études : le Tour des compagnons du Devoir, la mobilité Erasmus et les « voyages initiatiques ». Cet article ne porte pas spécifiquement sur le thème du voyage en littérature mais s'y réfère tout de même concernant le voyage initiatique.

Bridet, Guillaume, « La disparition : un mode d'action politique contemporain ? (Étude de trois romans de Philippe Ségur, Philippe Vasset et Jérôme Leroy) », *Elfe XX-XXI*, 15. 10. 2021, consulté le 14/12/2021, URL : <http://journals.openedition.org/elfe/3285>.

Bridet résume d'abord *Désirs de disparaître* avec cinq contextualisations pour expliquer le motif de la de la disparition :

- historique : les disparitions de masse (génocides du XX<sup>e</sup> siècle)
- sociologique : recherche de l'anonymat dans une société de « transparence » et de visibilité notamment avec les réseaux sociaux, les systèmes de traçabilité etc. ;
- politique : refus des contraintes sociales, révolte personnelle ;

- anthropologique : manière d'approcher la mort pour vivre une expérience initiatique de désobjectivation ;

- histoire de la littérature.

Bridet cherche à compléter le propos de Rabaté avec l'ajout de trois autres romans au corpus. Il montre d'abord les points communs entre les protagonistes de ces romans : des hommes blancs cultivés et ayant réussi dans la vie traversent une période de crise qui se manifeste par une remise en question de la société et de leur place dans celle-ci. Il montre ensuite une tendance, en résonance avec les enjeux actuels, qui est celle de l'engagement politique sur le plan individuel comme seule réponse possible à des problèmes globaux. Enfin il montre un autre type d'ambition plus radical qui est un renouvellement total de la société. Dans tous les cas les personnages qui, au début du roman, ne se reconnaissaient plus, choisissent de disparaître pour finalement mieux renaître, se retrouver et être plus en accord avec leurs convictions.

Charmion, Timothée, « De la promenade comme itinéraire d'apprentissage dans les littérature de jeunesse : l'exemple du *Petit garçon qui avait envie d'espace* de Jean Giono », *Estudios Románicos*, vol. 29, Université de Cracovie, 2020, p. 15-17.

Analyse intéressante d'une promenade enfantine qui donne des éléments et des pistes concernant la dimension initiatique par le rêve, l'élévation et le franchissement des seuils. Référence au mythe de l'éternel retour mais aussi à la problématique de l'initiation qui supposerait que devenir adulte signifierait l'effacement de l'enfant intérieur.

Déom, Laurent, « Le roman initiatique : Éléments d'analyse sémiologique et symbolique », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 3 « Rites et littérature », Université catholique de Louvain, 2005, p.73-86, Consulté le 23/04/2021,

URL : [https://www.academia.edu/538844/Le\\_roman\\_initiatique\\_%C3%A9l%C3%A9ments\\_danalyse\\_s%C3%A9miologique\\_et\\_symbolique](https://www.academia.edu/538844/Le_roman_initiatique_%C3%A9l%C3%A9ments_danalyse_s%C3%A9miologique_et_symbolique)

Cet article montre la spécificité du motif initiatique en rappelant d'abord ses fondements anthropologiques puis en réfléchissant à l'initiation en littérature. L'auteur propose alors un certain nombre de caractéristiques qui permettent de reconnaître un récit initiatique.



Hamaide-Jager, Éléonore, « L'écriture de Mourlevat : des lieux et des visages », *Parole*, Association roman de littérature pour l'enfance et la jeunesse, n° 2, 2014, p. 13-15.

Article de vulgarisation très intéressant, approche générale de l'œuvre de Mourlevat avec une attention sur les personnages et les lieux symboliques (l'île, le désert, la forêt) qui donne des idées de pistes à approfondir.

Marcoïn, Francis, *et al.* « Voyages d'enfants : contre la ligne », n°1, *Cahiers Robinson*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 1997.

Ce numéro de revue étudie des voyages d'enfants en littérature qui ne sont pas linéaires et qui dépassent une pure visée didactique. Le motif de l'évanouissement est abordé dans les robinsonnades, avec la notion de « mourir aux autres pour renaître à soi-même » (p. 6) qui nous semble très importante dans le parcours initiatique des personnages de notre corpus. Nous retrouvons également une analyse de *Sans famille* sous le prisme des tours et détours dans lequel une partie sur le traitement symbolique de l'espace est très intéressante. Un article de Guillemette Tison sur *Le Roman d'un enfant* évoque la symbolique de l'« agrandissement de l'horizon ». Un autre article de Jean Perrot montre le caractère initiatique du franchissement de la montagne, motif que l'on retrouve dans *La Rivière à l'envers*, où la verticalité se ferait le reflet d'une élévation symbolique du personnage.

Marcoïn, Francis, *et al.*, « Voyages d'enfants : Tours », n°3, *Cahiers Robinson*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 1998.

Ici, le thème des voyages d'enfants correspond moins aux romans de notre corpus. Les articles portent chacun sur un « Tour » différent de la littérature de jeunesse. Ils permettent de montrer les constantes du thème ainsi que ses variations.

Manchon, Joël, « Traces chrétiennes dans l'*Enfant Océan* de Jean-Claude Mourlevat », *Traces de spiritualité chrétienne en littérature de jeunesse*, Recherche en littérature et spiritualité Vol. 16, Berne, Peter Lang, 2009.

L'auteur, après avoir évoqué les liens avec *Le Petit Poucet*, rapproche le personnage de Yann dans *L'Enfant Océan* avec la figure du messie. Il relève les similitudes avec les *Évangiles*, par exemple en comparant les apôtres avec les frères de Yann. Le voyage de la fratrie serait alors un

chemin de croix, l'enfermement correspondrait à ceux de certains apôtres : Pierre, Paul et Silas ou même à la mise au tombeau du Christ, et la délivrance symboliserait la résurrection.

Pernot, Denis, « Du "Bildungsroman" au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », *Romantisme*, n°76, Transgressions, 1992, p. 106-107.

Nous avons utilisé cet article pour comprendre les caractéristiques du roman de formation et être capable de le définir. Il montre les subtilités de ce sous-genre d'origine allemande, son évolution et son adaptation dans la littérature française.

Rabaté, Dominique, « Figures de la disparition dans le roman contemporain », Asholt, Wolfgang, et Marc Dambre. *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 67-75, consulté le 19/12/2021,

URL : <<http://books.openedition.org/psn/2075>>.

Rabaté distingue les disparitions volontaires et involontaires et présente un certain nombre de romans contemporains dans lesquels le motif de la disparition est à l'œuvre. Il montre l'héritage d'une « littérature de l'épuisement ». La disparition, la plupart du temps comme un acte de révolte (contre la société, contre sa famille, contre soi-même) est cependant éphémère et ne dure que le temps de l'aventure. Pour lui le désir de disparition est lié à une pulsion de mort avec laquelle il faudrait apprendre à vivre.

Sanguard-Berdeaux, Céline, « Tout quitter : de la disparition dans le roman français contemporain », *Acta fabula*, vol. 20, n° 3, « Clap de fin », Mars 2019, consulté le 10/01/2022, URL : <http://www.fabula.org/revue/document9956.php>

Il s'agit d'un compte-rendu de l'ouvrage de Rabaté *Désirs de disparaître*. Après une rapide présentation du corpus, l'autrice relève les idées importantes développées par l'auteur, à savoir la notion d'« omnivisibilité » contemporaine (qui provoquerait par opposition un désir de disparaître) et le problème des disparitions de masse. Elle souligne également les modalités et les enjeux de la disparition décrits par Rabaté comme l'effet de « spectralisation ». Enfin, elle aborde la notion de « désubjectivisation de soi » provoquée par l'expérience de disparition.

Thirard, Marie-Agnès, « Du petit poucet devenu l'enfant-océan à Mekideche et Baïdro effets d'intertextualité et de transculturalité », *Multilinguales*, n°2, 2013, p. 123-137.

L'autrice commence par donner un point de vue historique sur le texte du Petit Poucet puis montre la manière dont ce texte a été repris et réécrit pour servir différents propos. En faisant de ce personnage une version féminine ou bien un modèle pédagogique par exemple. Elle souligne son apparition dans divers médias comme le cinéma, le cinéma d'animation ou la bande dessinée. Enfin elle s'intéresse plus précisément au roman de Mourlevat et montre les glissements du texte source à la réécriture. L'autrice conclut par la notion d'interculturalité en montrant que les réécritures du conte voyagent même de l'autre côté de la Méditerranée.

Tinguely, Frédéric, « Forme et signification dans la littérature de voyage », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, Géographie et littérature, t.146, 2006, p. 53-64.

Cet article donne des éléments de définition de la littérature de voyage en montrant qu'elle ne peut se définir de manière uniquement formelle. La dimension référentielle est pour l'auteur très importante au sens où elle permet la saisie d'une « expérience » du voyage.

Vierne, Simone, « Le voyage initiatique », *Romantisme n°4 : Voyager doit être un travail sérieux*, 1972, p. 37-44.

Nous trouvons une description de la structure traditionnelle du voyage initiatique et une comparaison avec les voyages romantiques qui renouvellent, selon l'autrice, le thème. Une attention particulière est portée à la mort et la renaissance symbolique.

## **Conférences et émissions**

Bazin, Laurent, « Petite circumnavigation en terres d'enfance et de jeunesse : la fiction viatique au service de la construction de soi », Intervention dans le colloque : *Voyages réels et imaginaires : jeux de reflets*, Université de Paris-Saclay, 2019, consulté le 30/05/2021, URL : <http://www.crlv.org/session/laurent-bazin-u-de-paris-saclay-%C2%AB-petite-circumnavigation-en-terres-denfance-et-de-jeunesse>.

C'est une conférence qui propose un état des lieux du récit de voyage pour la jeunesse, ainsi que les mécontentements qu'il a pu engendrer, et du renouvellement du thème dans le roman contemporain. Laurent Bazin montre notamment le passage d'un apprentissage pratique de la vie en société à une découverte de soi grâce à des outils beaucoup plus symboliques que pédagogiques.

Coccia, Emanuele, « Emanuele Coccia, philosophe de la métamorphose », Adèle Van Reeth, *Les chemins de la philosophie*, ep. 78, France Culture, 2020, consulté le 26/04/2022,

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-3862-emanuele-coccia-philosophe-de-la-metamorphose>.

Emanuele Coccia revient sur son dernier ouvrage *Métamorphoses* et explique notamment plus en profondeur l'influence de la perte de son frère jumeau sur sa philosophie.

Desjardins, Arnaud, « La transformation de soi avec Arnaud Desjardins », Lenoir, Frédéric, *Les Racines du ciel*, France Culture, 25/05/2010, consulté le 25/04/2022, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-3862-emanuele-coccia-philosophe-de-la-metamorphose>.

L'ancien réalisateur et enseignant spirituel Arnaud Desjardins réfléchit aux notions de transformations et de métamorphoses, il explique notamment qu'il faut, pour se transformer, commencer par accepter sa nature profonde.

Forest, Philippe, *Écrire l'enfance*, Université de Nantes, 2013, consulté le 24/03/2022, Fiche vidéo à l'URL : [https://www.youtube.com/watch?v=wWqUxP0nwAs&ab\\_channel=NantesUniv](https://www.youtube.com/watch?v=wWqUxP0nwAs&ab_channel=NantesUniv).

Philippe Forest propose, au travers d'une présentation de trois romans incontournables de la littérature de jeunesse : *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, *Peter Pan* et *Le Petit Prince*, d'étudier l'évolution du concept d'enfance et de ce qu'il représente. Il est notamment question d'un « pays de l'enfance », sorte de paradis perdu source de nostalgie pour les écrivains.

Rabaté, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Conférence organisée par Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal,

Université du Québec, 14 septembre 2015, consulté le 30 mai 2022, Fichier son à l'URL : <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/desirs-de-disparaitre-une-traversee-du-roman-francais-contemporain-0>.

Rabaté présente son livre *Désirs de disparaître* en résumant ses grandes idées. Il donne quelques brefs exemples plus longuement développé dans son ouvrage.

## Index des noms de personnes

### A

Aarne, Antti ; 65  
Alighieri, Dante ; 70  
Andersen, Hans Christian ; 88  
Apulée ; 79  
Arendt, Hannah ; 99

### B

Bachelard, Gaston ; 42, 43, 54, 55, 56, 57, 62, 69, 86, 100  
Bailly, Jean-Christophe ; 48, 49  
Bakhtine, Mikhaïl ; 5, 15, 79  
Ballanger, Françoise ; 39  
Barrie, James Matthew ; 36, 38  
Barrière, Loïc ; 7  
Baudelaire, Charles ; 42, 60  
Bazin, Laurent ; 9, 22, 103  
Bettelheim, Bruno ; 88, 103  
Boissy, Philippe de ; 56  
Bowen-Moore, Patricia ; 100  
Borm, Jan ; 50, 51  
Bréhault, Gwen ; 31  
Breton, Hervé ; 7  
Bridet, Guillaume ; 85  
Brosse, Thérèse ; 69  
Bruno, Giordano ; 6, 22  
Butor, Michel ; 5  
Burnett, Frances Hodgson ; 24

### C

Campbell, Joseph ; 71  
Caroll, Lewis ; 30, 35, 36  
Chevalier, Jean ; 71, 81, 86, 87, 93  
Claudel, Paul ; 72  
Coccia, Emanuele ; 80, 81, 82, 99, 100  
Colin, Christelle ; 8  
Collodi, Carlo ; 24, 92  
Collot, Michel ; 47, 59, 60, 61, 72  
Connan-Pintado, Christiane ; 8

### D

Dabos, Christelle ; 7  
Dahl, Roald ; 24, 70  
Déom, Laurent ; 85, 86  
Desjardins, Arnaud ; 80

Dickens, Charles ; 21  
Diolé, Philippe ; 57

### E

Eco, Umberto ; 20  
Eliade, Mircea ; 9, 10, 65, 67, 70, 72, 73, 75, 77, 86, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103

### F

Favaro, Patrice ; 5, 10, 45, 47, 48, 49, 50  
Fénelon ; 6, 32  
Fombelle, Timothée de ; 7, 53  
Forest, Philippe ; 35  
Fouillée, Alfred ; 6, 22  
Friedrich, Caspar David ; 60

### G

Garcin, Christian ; 74  
Garnier, Xavier ; 86, 87  
Genette, Gérard ; 18, 20, 27, 78  
Géricault, Théodore ; 95  
Germain, Sylvie ; 85  
Gheerbrant, Alain ; 71, 81, 86, 87, 93  
Grimm, Jacob et Wilhelm ; 70, 73  
Grün, Anselm ; 89

### H

Hamaide-Jager, Éléonore ; 8, 75  
Hamilton, Édith ; 70  
Handler, Daniel ; 21  
Harrison, Robert ; 69, 70  
Homère ; 5, 6  
Hughes, Richard ; 42  
Hugo, Victor ; 68

### J

Jauss, Hans-Robert ; 12, 13, 102  
Jéhan, Louis-François ; 55  
Jourde, Pierre ; 47  
Jouve, Pierre Jean ; 69  
Jouve, Vincent ; 6, 13, 14, 15, 19, 21  
Jung, Carl Gustav ; 69

**K**

Kochka ; 7  
Komandera, Aleksandra ; 8

**L**

Lacassin, Francis ; 9, 22, 29, 33  
Lagerlöf, Selma ; 5, 44  
Lewis, Clive Staples ; 77  
Lindgren, Astrid ; 7, 30  
Lukács, Georg ; 22

**M**

Malot, Hector ; 21, 22, 29, 33  
Manchon, Joël ; 8  
Marcault, Jean-Émile ; 69  
Marcoin, Francis ; 6  
Melville, Herman ; 5  
Merleau-Ponty, Maurice ; 59  
Montgomery, Lucy Maud ; 21, 30  
Morpurgo, Michael ; 7  
Mourlevat, Jean-Claude ; 1, 7, 8

**N**

Nières-Chevrel, Isabelle ; 6, 15, 20, 22, 23,  
24, 25, 34, 38, 39

**O**

Oudghiri, Rémy ; 85

**P**

Paris, Gaston ; 54  
Pastoureau, Michel ; 68, 69, 71, 93  
Perrault, Charles ; 63, 64  
Pernot, Denis ; 22  
Place, François ; 50  
Platon ; 86  
Poe, Edgar Allan ; 62  
Pontalis, Jean-Bertrand ; 74, 77  
Prince, Nathalie ; 6, 12, 13, 15, 20, 22,  
28, 30, 32, 33, 53  
Propp, Vladimir ; 65  
Proust, Marcel ; 41  
Pullman, Philip ; 7

**R**

Rabaté, Dominique ; 74, 76, 82, 83, 84, 85  
Richard, Jean-Pierre ; 47  
Rimbaud, Arthur ; 72  
Robert, Marthe ; 24, 79  
Rousseau, Jean-Jacques ; 45  
Roussel – Gillet, Isabelle ; 53, 55  
Rowling, Joanne Kathleen ; 21

**S**

Saint-Exupéry, Antoine de ; 35  
Sarte, Jean-Paul ; 42  
Schaeffer, Jean-Marie ; 79  
Ségur, Sophie de ; 29, 31  
Stevenson, Robert Louis ; 7, 46  
Steinbach, Johanna ; 23  
Swift, Jonathan ; 7, 50, 51

**T**

Tadié, Jean Yves ; 6  
Tessmann, Günther ; 89  
Thirard, Marie-Agnès ; 8  
Thoizet, Évelyne ; 53, 55  
Thompson, Stith ; 65  
Tinguely, Frédéric ; 5  
Tixié, Jean-Christophe ; 7  
Tolkien, John Ronald Reuel ; 7  
Twain, Mark ; 21, 65, 79

**U**

Uther, Hans-Jörg ; 65

**V**

Verne, Jules ; 5, 6, 22, 46  
Vierne, Simone ; 10, 86, 88, 97, 103  
Villani, Jacqueline ; 5, 12  
Voltaire ; 50  
Von Franz, Marie Louise ; 44

**Z**

Zaoui, Pierre ; 74

# Annexes



# Annexe I : Macrostructure de *La Rivière à l'envers* t. 1.

## *La Rivière à l'envers* - Tome 1

Narrateur extradiégétique, narrataire qui se confond avec le lecteur virtuel.

	Village de Tomek		<i>Selva oscura</i> Forêt de l'Oubli		Prairie	Collines - Village			
	Chapitre I	Chapitre II	Chapitre III	Chapitre IV	Chapitre V	Chapitre VI	Chapitre VII	Chapitre VIII	Chapitre IX
<b>Prologue</b>									
Cadre temporel correspondant à celui des contes.	Quotidien de Tomek dans l'épicerie p.12 à 14. Rencontre avec Hannah : temps dans le récit = temps de l'histoire.	Atelier d'icham p. 20. Les savoirs d'icham sont écrits en discours direct par le biais d'un dialogue.	Préparatifs du départ et départ.	Découverte de la forêt p. 35. Rencontre avec Marie.	Traversée, récit de Marie en discours direct, enchaînement du récit.	Rencontre des ours. Temporalité en dents de scie (ellipse d'une ou deux heures, lorsqu'il voit l'ours) = perte de repères. Motif de l'oubli : mort symbolique et disparition.	Prairie aux fleurs. Longue description avec l'image de l'océan. Ellipse nuit avec Marie. Séparation des compagnons. Traversée du champs, hallucinations, autocitation : l'enfant Océan, sommeil magique : mort symbolique.	Rencontre avec les parfumeurs. Éveil : renaissance symbolique « sous le ventre du crocodile » (-> animal classique d'initiation tribale). Discours direct des parfumeurs qui comble l'ellipse. Nouvelles d'Hannah.	Continuité du chapitre VIII : intégration dans la communauté. Lettre d'Hannah = enchaînement du récit.

	Collines - Village		Océan/île	<i>Selva antica</i>	Rivière	Montagne	Village de Tomek			
	Chapitre X	Chapitre XI	Chapitre XII	Chapitre XIII	Chapitre XIV	Chapitre XV	Chapitre XVI	Chapitre XVII	Chapitre XVIII	Epilogue
Lieux : Parfumerie, réfectoire. Rencontre avec Pépigon. Notion de souvenir avec les parfums. Fête du réveil : cérémonie rituelle d'intégration.	Bloqué par la neige. Quotidien dans le village pendant trois mois résumés. Rencontre capitaine Bastibalgom. Ellipse « quelques jours » > départ en bateau.	Traversée de l'océan. Récit de Bastibalgom au discours direct : enchaînement du récit Arrivée sous l'arc-en-ciel.	Île inexistante. Retrouvailles avec les naufragés. Les filles attirent les bateaux (références aux sirènes). Récit de Toigom au discours direct.	Départ de l'île. Traversée de l'océan en accéléré. Falaise, départ de Tomek seul à pieds. « 3 ou 4 jours de marche » : marche méditative, épreuve de la faim. Forêt paradisiaque. p.153	Île inexistante. Suite du récit Toigom Rencontre avec la Sorcière. Enigme : temps récit correspond à celui de l'histoire > ralentissement du rythme, montée en pression.	Départ de l'île. Traversée de l'océan en accéléré. Falaise, départ de Tomek seul à pieds. « 3 ou 4 jours de marche » : marche méditative, épreuve de la faim. Forêt paradisiaque. p.153	Découverte de la rivière. Construction d'un radeau. Ellipse nuit dans la forêt. Description d'un « paradis » p.151. Un jour de navigation. Ellipse nuit + matinée « milieu d'après-midi ». Récit d'Hannah, enchaînement.	Montagne sacrée. Résumé de la marche > « midi » puis « au beau milieu de l'après-midi » « encore une bonne heure » « quand la fraîcheur du soir arriva », « le lendemain ». Questionnements existentiels. Hannah prend une goutte d'eau magique. Expérience cosmique en regardant les étoiles.	Le retour : Tous les espaces sont retraversés en accéléré et l'on retrouve tous les personnages rencontrés à l'aller. Arrivée à l'épicerie p.187.	Épicerie, 3 semaines plus tard : retour d'Hannah, souvenirs du voyage, énumération des espaces traversés et des rencontres.



Croisement avec Hannah



à pied



en carriole, charrette ou diligence



en bateau



en radeau

# Annexe II : Macrostructure de *La Rivière à l'envers* t. 2.

## La Rivière à l'envers - Tome 2 Narratrice autodiégétique (Hannah), narrataire intradiégétique (Tomek).

	Ville	Montagne	Désert	Village	Selva oscura Forêt de l'Oubli	Village - Ville
<b>Prologue</b>	Adresse à Tomek.					
<b>Chapitre I</b>	Marché aux oiseaux « Grande ville du nord » Temps accéléré : « en une semaine », mort du père, peur de l'abandon (passerine) Adoption par « des parents lointains ».	Ban Baïtan. Encore « 3 jours » avant de quitter la montagne. Explications de Grégoire en discours direct et indirect. Ellipse : « le lendemain ». Arrivée dans la ville en ruines et dernière nuit séparation.	Marche seule. Première nuit seule, rencontre avec la caravane : Topka (autocitation). Enchassement (une vie dans une vie) Retour au point de départ sur la dune.	Village de Tomek. Croisement des récits et des points de vue. Ellipse : « le lendemain matin ».	Enfoncement progressif, perte : « ténébres glacées », « enlouisse- ment dans le noir p. 73 perte des sens, de « la raison » et des repères, élévation dans l'arbre, ours, tombe dans son oreille : « grande caverne sombre », endormisse- ment dans le champs : « est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? » p.107.	Port : Rencontre avec le capitaine Ogali-Bahibombar et les enfants. Temps du récit proche de celui de l'histoire. Devient l'enseignante des enfants.
<b>Chapitre II</b>	Route en diligence / montagne. « les premiers jours », « première semaine »	Explications de Grégoire en discours direct et indirect. Ellipse : « le lendemain ». Arrivée dans la ville en ruines et dernière nuit séparation.	Marche seule. Première nuit seule, rencontre avec la caravane : Topka (autocitation). Enchassement (une vie dans une vie) Retour au point de départ sur la dune.	Village de Tomek. Croisement des récits et des points de vue. Ellipse : « le lendemain matin ».	Enfoncement progressif, perte : « ténébres glacées », « enlouisse- ment dans le noir p. 73 perte des sens, de « la raison » et des repères, élévation dans l'arbre, ours, tombe dans son oreille : « grande caverne sombre », endormisse- ment dans le champs : « est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? » p.107.	Port : Rencontre avec le capitaine Ogali-Bahibombar et les enfants. Temps du récit proche de celui de l'histoire. Devient l'enseignante des enfants.
<b>Chapitre III</b>	Route en diligence / montagne. « les premiers jours », « première semaine »	Explications de Grégoire en discours direct et indirect. Ellipse : « le lendemain ». Arrivée dans la ville en ruines et dernière nuit séparation.	Marche seule. Première nuit seule, rencontre avec la caravane : Topka (autocitation). Enchassement (une vie dans une vie) Retour au point de départ sur la dune.	Village de Tomek. Croisement des récits et des points de vue. Ellipse : « le lendemain matin ».	Enfoncement progressif, perte : « ténébres glacées », « enlouisse- ment dans le noir p. 73 perte des sens, de « la raison » et des repères, élévation dans l'arbre, ours, tombe dans son oreille : « grande caverne sombre », endormisse- ment dans le champs : « est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? » p.107.	Port : Rencontre avec le capitaine Ogali-Bahibombar et les enfants. Temps du récit proche de celui de l'histoire. Devient l'enseignante des enfants.
<b>Chapitre IV</b>	Route en diligence / montagne. « les premiers jours », « première semaine »	Explications de Grégoire en discours direct et indirect. Ellipse : « le lendemain ». Arrivée dans la ville en ruines et dernière nuit séparation.	Marche seule. Première nuit seule, rencontre avec la caravane : Topka (autocitation). Enchassement (une vie dans une vie) Retour au point de départ sur la dune.	Village de Tomek. Croisement des récits et des points de vue. Ellipse : « le lendemain matin ».	Enfoncement progressif, perte : « ténébres glacées », « enlouisse- ment dans le noir p. 73 perte des sens, de « la raison » et des repères, élévation dans l'arbre, ours, tombe dans son oreille : « grande caverne sombre », endormisse- ment dans le champs : « est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? » p.107.	Port : Rencontre avec le capitaine Ogali-Bahibombar et les enfants. Temps du récit proche de celui de l'histoire. Devient l'enseignante des enfants.
<b>Chapitre V</b>	Route en diligence / montagne. « les premiers jours », « première semaine »	Explications de Grégoire en discours direct et indirect. Ellipse : « le lendemain ». Arrivée dans la ville en ruines et dernière nuit séparation.	Marche seule. Première nuit seule, rencontre avec la caravane : Topka (autocitation). Enchassement (une vie dans une vie) Retour au point de départ sur la dune.	Village de Tomek. Croisement des récits et des points de vue. Ellipse : « le lendemain matin ».	Enfoncement progressif, perte : « ténébres glacées », « enlouisse- ment dans le noir p. 73 perte des sens, de « la raison » et des repères, élévation dans l'arbre, ours, tombe dans son oreille : « grande caverne sombre », endormisse- ment dans le champs : « est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? » p.107.	Port : Rencontre avec le capitaine Ogali-Bahibombar et les enfants. Temps du récit proche de celui de l'histoire. Devient l'enseignante des enfants.
<b>Chapitre VI</b>	Route en diligence / montagne. « les premiers jours », « première semaine »	Explications de Grégoire en discours direct et indirect. Ellipse : « le lendemain ». Arrivée dans la ville en ruines et dernière nuit séparation.	Marche seule. Première nuit seule, rencontre avec la caravane : Topka (autocitation). Enchassement (une vie dans une vie) Retour au point de départ sur la dune.	Village de Tomek. Croisement des récits et des points de vue. Ellipse : « le lendemain matin ».	Enfoncement progressif, perte : « ténébres glacées », « enlouisse- ment dans le noir p. 73 perte des sens, de « la raison » et des repères, élévation dans l'arbre, ours, tombe dans son oreille : « grande caverne sombre », endormisse- ment dans le champs : « est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? » p.107.	Port : Rencontre avec le capitaine Ogali-Bahibombar et les enfants. Temps du récit proche de celui de l'histoire. Devient l'enseignante des enfants.
<b>Chapitre VII</b>	Route en diligence / montagne. « les premiers jours », « première semaine »	Explications de Grégoire en discours direct et indirect. Ellipse : « le lendemain ». Arrivée dans la ville en ruines et dernière nuit séparation.	Marche seule. Première nuit seule, rencontre avec la caravane : Topka (autocitation). Enchassement (une vie dans une vie) Retour au point de départ sur la dune.	Village de Tomek. Croisement des récits et des points de vue. Ellipse : « le lendemain matin ».	Enfoncement progressif, perte : « ténébres glacées », « enlouisse- ment dans le noir p. 73 perte des sens, de « la raison » et des repères, élévation dans l'arbre, ours, tombe dans son oreille : « grande caverne sombre », endormisse- ment dans le champs : « est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? » p.107.	Port : Rencontre avec le capitaine Ogali-Bahibombar et les enfants. Temps du récit proche de celui de l'histoire. Devient l'enseignante des enfants.
<b>Chapitre VIII</b>	Route en diligence / montagne. « les premiers jours », « première semaine »	Explications de Grégoire en discours direct et indirect. Ellipse : « le lendemain ». Arrivée dans la ville en ruines et dernière nuit séparation.	Marche seule. Première nuit seule, rencontre avec la caravane : Topka (autocitation). Enchassement (une vie dans une vie) Retour au point de départ sur la dune.	Village de Tomek. Croisement des récits et des points de vue. Ellipse : « le lendemain matin ».	Enfoncement progressif, perte : « ténébres glacées », « enlouisse- ment dans le noir p. 73 perte des sens, de « la raison » et des repères, élévation dans l'arbre, ours, tombe dans son oreille : « grande caverne sombre », endormisse- ment dans le champs : « est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? » p.107.	Port : Rencontre avec le capitaine Ogali-Bahibombar et les enfants. Temps du récit proche de celui de l'histoire. Devient l'enseignante des enfants.
<b>Chapitre IX</b>	Route en diligence / montagne. « les premiers jours », « première semaine »	Explications de Grégoire en discours direct et indirect. Ellipse : « le lendemain ». Arrivée dans la ville en ruines et dernière nuit séparation.	Marche seule. Première nuit seule, rencontre avec la caravane : Topka (autocitation). Enchassement (une vie dans une vie) Retour au point de départ sur la dune.	Village de Tomek. Croisement des récits et des points de vue. Ellipse : « le lendemain matin ».	Enfoncement progressif, perte : « ténébres glacées », « enlouisse- ment dans le noir p. 73 perte des sens, de « la raison » et des repères, élévation dans l'arbre, ours, tombe dans son oreille : « grande caverne sombre », endormisse- ment dans le champs : « est-ce que je m'endors ou est-ce que je meurs ? » p.107.	Port : Rencontre avec le capitaine Ogali-Bahibombar et les enfants. Temps du récit proche de celui de l'histoire. Devient l'enseignante des enfants.

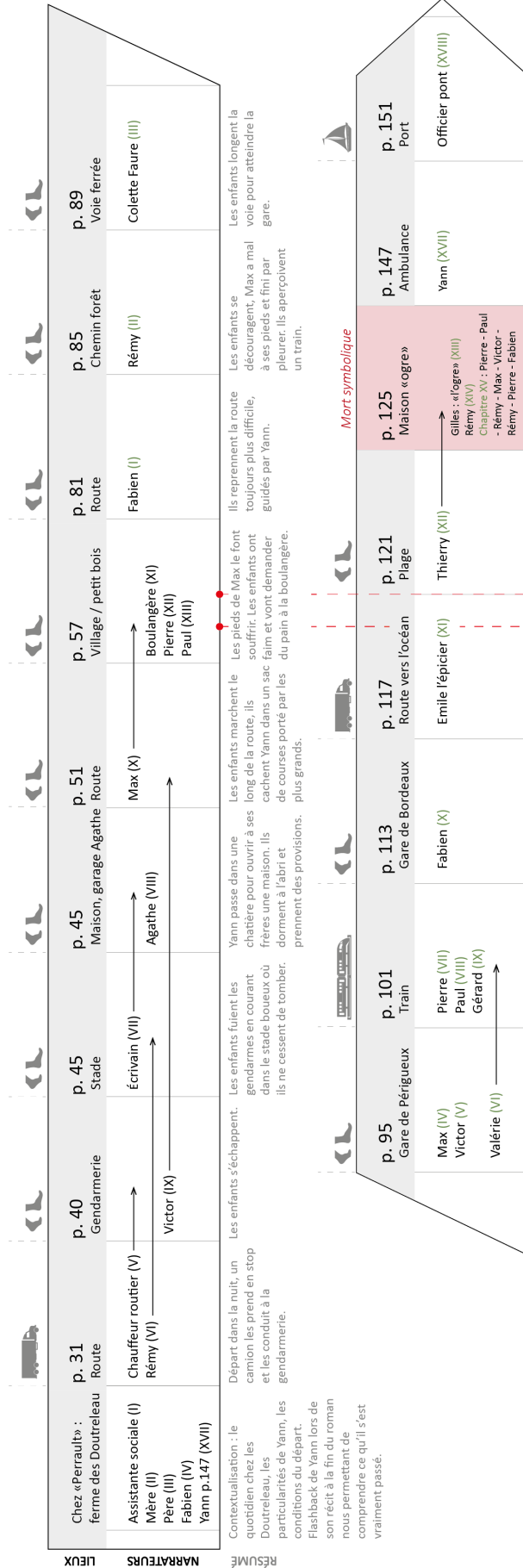
Océan	Royaume - Château	Selva antica Montagne sacrée	Désert
<b>Chapitre X</b>	<b>Chapitre XI</b>	<b>Chapitre XII</b>	<b>Chapitre XIII</b>
Départ en mer. Traversée de l'océan en accéléré : Trois pays visités en deux pages. Séparation avec l'équipage. Hannah est de nouveau seule.	Royaume des « affreux » : village à flanc de collines. On la prend pour deux pages. Alizée et on la conduit au château.	Récit de Blanche comme un conte : « il était une fois », enchassement du récit.	« Chaque matin », « au bout d'une semaine », « l'automne a passé », Perte d'identité et de repères : « le printemps est arrivé » : disparition à elle-même, métamor- phose en Alizée. Récit d'Etienne. Retrouve la vraie Alizée et peut repartir. Six mois en tout.
	<b>Chapitre XIV</b>	<b>Chapitre XV</b>	<b>Chapitre XVI</b>
	« Les jours qui suivent se confondent », « j'ai confondu les jours », Retrouve la forêt paradisique puis la rivière. Deuxième croisement avec Tomek = ellipse puisque déjà racontée dans le tome 1. Découragement et solitude.	Retour : traversée du désert en accéléré. Retrouvaille avec lorim et sa passerine. Récit de lorim.	Lettre de ses parents adoptifs. Troisième traversée du désert, retrouvailles avec Tomek.
	<b>Chapitre XVII</b>	<b>Chapitre XVIII</b>	<b>Chapitre XIX</b>

 Croisement avec Tomek
  à pied
  en charriole, charrette ou diligence
  en bateau

# Annexe III : Macrostructure de L'Enfant Océan





## L'Enfant Océan

### Route des enfants



### Au même moment, recherche par les adultes



-  à pied
-  en bateau
-  en camion
-  en train

Le man de l'assistante sociale et elle-même découvrent la disparition des enfants, ils émettent des théories sur les raisons de leur fugue.

Le man de l'assistante sociale et elle-même découvrent la disparition des enfants, ils émettent des théories sur les raisons de leur fugue.

Les gendarmes délivrent les enfants.