



HAL
open science

**Texte et image dans Le Chant du Troll de Pierre
Bottero (1964-2009) et Gilles Francescano (1966-):
constructions et passages**

Elodie Mion

► **To cite this version:**

Elodie Mion. Texte et image dans Le Chant du Troll de Pierre Bottero (1964-2009) et Gilles Francescano (1966-): constructions et passages. Littératures. 2022. dumas-04092384

HAL Id: dumas-04092384

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04092384v1>

Submitted on 9 May 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Texte et image dans *Le Chant
du Troll* de Pierre Bottero et
Gilles Francescano :
constructions et passages

Présenté par **Elodie Mion**

Sous la direction de **Maud Pérez-Simon**

MÉMOIRE
DE MASTER

- ▮ Mémoire présenté le 1^{er} juillet 2022
- ▮ Mémoire de **Master 1** mention **Lettres modernes**
- ▮ Parcours-type « **Ecriture, culture, médias** »

Résumé

Le Chant du Troll (Rageot, 2010) écrit par Pierre Bottero et illustré par Gilles Francescano est un ouvrage au format original mettant en page d'habiles jeux de construction entre le texte et l'image. Au fil des pages, ces jeux permettent le déploiement d'un monde imaginaire dans le récit mais aussi dans la vie de la petite héroïne Léna. Grâce à l'étude de ces diverses interactions, nous tâchons de démontrer en quoi *Le Chant du Troll* tient un rôle de clef de voûte dans l'œuvre fantasy de P. Bottero et comment la théorie des mondes qui en émerge nous éclaire sur la manière dont cette œuvre fait un tout.

Abstract

Le Chant du Troll (Rageot, 2010), written by Pierre Bottero and illustrated by Gilles Francescano is a book whose format is unusual, and which sets out clever construction games between the text and the pictures. Throughout the book, these games allow the author to unravel an imaginary world in the narrative but also in the life of the small heroin, Lena. Thanks to the study of these interactions, I shall endeavour to demonstrate in what way *Le Chant du Troll* is of paramount importance in the fantasy works of Pierre Bottero and how the theory of worlds that emerges from it enlightens us on the way these works make a whole.

- ▀ **Mots-clés** : texte et image, Pierre Bottero, littérature de jeunesse, fantasy, album
- ▀ **Keywords**: text and image, Pierre Bottero, children's literature, fantasy, album



Sommaire

<u>Clarification définitionnelle</u>	6
<u>Abréviations</u>	6
<u>Usage des majuscules</u>	6
<u>Introduction</u>	7
<u>Première partie : Texte et image : jeux de construction</u>	10
I. Formes et interactions	10
A) Format : <i>Le Chant du Troll</i> , un « OVNI » ?.....	10
B) Mise en page.....	13
C) Cadres et hors-cadres	16
II. Descriptions et constructions	20
A) Fonctions de l'image	20
B) L'image comme théorie du texte.....	22
C) Image et style propre.....	23
<u>Deuxième partie : La construction d'un univers</u>	26
I. Un monde en construction	26
A) Un nouvel espace : expansion et utopie.....	26
B) Du temporel à l'a-temporel.....	29
II. Créatures et Imaginaire	31
A) Le bestiaire fantastique, une clef de l'Imaginaire ?	31
B) Portraits du petit Peuple : le cas de Burph le Raconteur	34
C) Ponts entre les mondes : la jubilation de l'omniscience du lecteur	37
III. L'importance des noms	39
A) Une autre clef de l'univers imaginaire et de ses ponts	39
B) De Léna et Monsieur le Troll à Eejil et Doudou : le passage de la mort à la vie.....	41

<u>Troisième partie : « D’un monde à l’autre »</u>	47
I. L’écrivain démiurge	47
A) La mise en abyme du travail de l’écrivain.....	47
B) L’écriture : de la foi à l’espérance	50
II. La théorie des mondes	52
A) Du Réel à l’Imaginaire et réciproquement : le « basculement »	52
B) Des lieux de passage.....	55
III. Eejil, « Gardienne de la Cité », et Doudou : un duo à l’interface	56
A) Eejil et Doudou après <i>Le Chant du Troll</i>	56
B) La Sérénissime et ses gardiens	60
<u>Conclusion : À l’interface des mondes</u>	63
<u>Présentation rapide des personnages de l’histoire</u>	64
<u>Annexes</u>	65
<u>Bibliographie</u>	76



© Gilles Francescano

Image proposée par Gilles Francescano pour la couverture et finalement non retenue.

Clarification définitionnelle

Au cours de notre étude, nous serons amenée à rencontrer fréquemment les mots *intertextualité* et *intratextualité*. Ces termes pouvant porter à confusion, nous préférons poser les définitions avec lesquelles nous les utiliserons au cours de notre étude. Ainsi, par *intertextualité* nous entendons les jeux de références qui existent entre des œuvres du champ littéraire. L'*intratextualité* est une intertextualité restreinte à l'ensemble des œuvres du même auteur (ici Pierre Bottero). Quand il s'agira d'évoquer l'intratextualité au sein d'un même texte (ici *Le Chant du Troll*), nous utiliserons le terme d'*autotextualité*.¹

Abréviations

CT : *Le Chant du Troll*

Usage des majuscules

Nous utiliserons les majuscules pour les mots désignant des espèces de créatures imaginaires, car c'est ainsi qu'elles sont utilisées par l'auteur dans *Le Chant du Troll*. Ainsi, pour les mots : Grøens, Elfe, Troll, Nain, Sprite...

Nous utiliserons également, comme l'auteur, les majuscules pour les mots « Réel » et « Imaginaire » lorsque ceux-ci désignent respectivement l'espace réel, dans lequel vit l'artiste, et l'espace fictionnel qu'il déploie dans son œuvre. Par extension, Pierre Bottero utilise le terme « Réel » pour parler d'une créature vivant dans le Réel et « Imaginaire » pour parler d'une créature vivant dans l'Imaginaire.

NB : une table des personnages principaux de l'histoire est disponible après la conclusion.

¹ Distinction tirée de Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282.

Introduction

« Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'œuvre véritable se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. L'œuvre est toujours ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clef de son secret. Mais l'expérience première demeure celle du "Nouveau Monde" et de l'écart ; qu'elle soit récente ou classique, l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'ordre existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propre. Lecteur, auditeur, contemplateur, je me sens instauré, mais aussi nié : en présence de l'œuvre je cesse de sentir et de vivre comme on sent et vit habituellement.

Entraîné dans une métamorphose, j'assiste à une destruction préluant à une création. »

Jean Rousset²

Cette citation de Jean Rousset invite à percevoir l'œuvre d'art comme un monde à part entière, étranger, dans lequel le « contemplateur » entre par une porte qui lui ouvre ce nouvel espace. Le critique pense en particulier au texte littéraire, dont il conçoit l'expérience de lecture comme une synesthésie (« lecteur, auditeur, contemplateur »). Mais si Rousset consacre son étude aux écrits seulement, il est intéressant d'étendre cette question du « monde clos » à l'illustration : que se passe-t-il quand l'image fait irruption dans le texte ? Si on considère que le texte forme seul un univers, qu'est-ce que l'introduction d'une image vient changer ? Apporter ? Retrancher ? Ces problématiques nous invitent à interroger le lien entre le texte et l'image : la manière dont ils se construisent, la fidélité ou la liberté que celle-ci prend par rapport à celui-là et les passerelles qui peuvent exister entre les deux. Tous ces questionnements sont en lien avec le monde ouvert par la fiction littéraire. Nous avons choisi de les appliquer au *Chant du Troll*, écrit par Pierre Bottero (1964-2009), et illustré par Gilles Francescano (1966-), édité aux éditions Rageot en 2010. En effet, dans cet ouvrage entièrement illustré, le texte et l'image interagissent en permanence et de façon toute particulière à travers la mise en page, les jeux de couleur, les décalages ou les préfigurations qu'il peut y avoir entre ce qui est dit et ce que l'on voit. Les pages à dominante textuelle sont entrecoupées de pages à dominante graphique, parfois organisées en dépliants. Les dessins, pour la plupart réalisés numériquement, sont d'une finesse remarquable. Tout cela en fait une pièce originale en littérature de jeunesse.

Le Chant du Troll est un livre de fiction narratif³ qui appartient au genre de la fantasy. Anne Besson définit ce genre littéraire comme « l'ensemble des œuvres dont le monde fictionnel [est]

² Jean Rousset, *Forme et signification : essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, J. Corti, 2014, Introduction, 2, pp. II-III.

³ Le schéma narratif est classique : il s'agit d'un schéma quinaire.

marqué par la présence du surnaturel magique. D'autres lois échappant à la physique y règnent [...]. »⁴ Anne Besson continue sa présentation en soulignant le fait que, dans la fantasy, le surnaturel est « naturalisé », c'est-à-dire que la présence de monstres, de magie, est acceptée comme « normale » (au sens de conformité à la « norme ») par tous les personnages. Sous cet angle, l'analyse de Rousset sur la lecture comme « changement d'univers » prend une saveur toute particulière puisque, dans la fantasy, le monde imaginaire revendique justement cette « autonomie », dans tous les sens du terme.

Avant de nous pencher davantage sur ces problématiques, il convient d'effectuer un bref résumé de l'intrigue de l'ouvrage. L'histoire du *Chant du Troll* se déroule selon le point de vue de Léna, une petite fille sans doute d'une dizaine d'années. Tout au long de l'intrigue, elle est invisible aux humains qui l'entourent, notamment ses parents. Elle voit progressivement la ville se faire envahir par une végétation exubérante et par de nombreuses créatures imaginaires, qui viennent en aide à Léna lorsqu'elles appartiennent au Jour, ou au contraire cherchent sa mort lorsqu'elles appartiennent à la Nuit. Sans comprendre les raisons de cette transformation de la ville, appelée « basculement » par les êtres fantastiques, ses rencontres avec des personnages adjutants lui font prendre conscience qu'elle en est la cause. Elle se lie d'amitié notamment avec Burph qui est un Sprite (sorte de Lutin), l'Elfe Sil et enfin Doudou, un Troll, dont la rencontre sera salvatrice, pour elle comme pour lui. Nous apprenons à la fin du récit qu'elle est décédée d'une leucémie, et que ce « basculement » du monde réel dans le monde imaginaire est l'œuvre de son père auteur de cette histoire. Il lui offre ainsi un monde imaginaire où elle continuera de vivre après sa mort. Nous observons donc une mise en abîme de l'écrivain et de son rôle démiurge : nous vivons l'histoire avec le personnage principal, Léna et son ami troll, Doudou, mais nous découvrons aussi la genèse de l'univers créé par un écrivain, pour qui ce récit est un moyen de faire son deuil.

« Destruction », « création », « métamorphose », « Nouveau Monde »... les termes de Jean Rousset semblent bel et bien s'appliquer d'une manière tout indiquée à ce livre. Lorsque l'on y mêle une perspective icono-textuelle, le champ des possibles s'ouvre d'autant plus que *Le Chant du Troll* s'inscrit dans le cycle de l'Ailleurs, c'est-à-dire l'ensemble des œuvres de Pierre Bottero ayant lieu dans l'univers de Gwendalavir. Au sein de ce cycle – et plus largement au sein de l'œuvre de l'auteur –, l'ouvrage tient une place particulière, comme une clef de voûte. En effet, il s'agit de l'un des derniers livres qu'il a écrit avant sa mort subite en 2009 (il fut publié post-mortem). C'est, en outre, le seul livre du cycle de l'Ailleurs qui ait été créé en collaboration avec un illustrateur. Le rapport entre le texte et l'image a donc été travaillé de manière volontaire et consciente par les deux

⁴ Anne Besson (dir.), Marie-Lucie Bougon, *Dictionnaire de la Fantasy*, Vendémiaire, 2018, Avant-propos.

hommes. De plus, pour un lecteur averti, *Le Chant du Troll* est rempli de clins d'œil aux autres romans de l'auteur, tant dans le texte que dans les images : monstres, personnages qui reviennent, paysages... Quels sont-ils ? Quels effets cette omniscience provoque-t-elle sur le lecteur ? La dimension intratextuelle de ce livre semble donc capitale : étant donné qu'il s'inscrit dans le cycle de l'Ailleurs, *Le Chant du Troll* devient, par sa qualité de livre illustré, une forme d'illustration de l'univers de Gwendalavir tout entier. Enfin, y est explicitée une théorie qui éclaire tout le livre-monde. Quelle est-elle ? Comment est-elle exprimée par le jeu entre le texte et l'image ? Autrement dit, comment leur interaction parvient-elle à créer, d'une part, le monde de Léna et de Doudou, et, d'autre part, l'unité de l'univers fantasy de Pierre Bottero ? Et quelle réflexion métalittéraire peut-on tirer de cette figure de l'écrivain démiurge ?

Au fil de notre étude, il s'agira donc moins de questionner la littérature de jeunesse ou le genre de la fantasy que d'étudier le rôle du rapport entre le texte et l'image dans *Le Chant du Troll*. Nous tâcherons de démontrer en quoi il est cette clef de voûte de l'œuvre fantasy de P. Bottero et comment la théorie des mondes qui en émerge nous éclaire sur la manière dont le cycle de l'Ailleurs fait un tout.

Nous étudierons ainsi dans un premier temps les jeux de constructions et de passage entre le texte et l'image au sein du *Chant du Troll*. Tous ces jeux permettent, au fil des pages la construction d'un univers, obéissant « à ses lois et à sa logique propre »⁵, ce que nous décrirons dans un deuxième temps. Dans un troisième temps, nous analyserons comment, de toutes ces interactions émerge plus largement une théorie des mondes, faisant du *Chant du Troll* une véritable clef de voûte de l'œuvre de Bottero.

⁵ J. Rousset, *op.cit.*

Première partie : Texte et image : jeux de construction

Etudions dans un premier temps les jeux emblématiques du texte et de l'image : comment se construisent-ils dans leur rapport mutuel ? Quelles passerelles se tissent de l'un à l'autre ? En interrogeant dans cette perspective la construction entière du livre, nous essaierons de démontrer l'originalité de cet ouvrage dans l'œuvre de Bottero ainsi que dans le champ de la littérature de jeunesse.

I. Formes et interactions

Il s'agit d'étudier d'abord la construction des pages du *Chant du Troll* et ce qui fait leur originalité : y a-t-il une spécificité du rapport entre le texte et l'image ? Si oui, quelle est-elle et qu'est-ce qui fait son originalité ?

A) Format : *Le Chant du Troll*, un « OVNI » ?

Le Chant du Troll (CT) est un livre au format pour le moins surprenant. Quand nous l'observons de l'extérieur, il s'agit d'un livre assez grand, de dimensions 175 x 235 mm, et assez épais (206 pages). On pourrait croire, à première vue, tenir dans nos mains un roman. Mais au feuilletage du livre, nous sommes immédiatement saisis : les illustrations sont présentes à chaque page ou presque, les fonds sont tous colorés, texte et image s'entrelacent sans cesse, on trouve aussi quelques pages dépliantes. Non, ce n'est pas un roman ! Mais alors, quel est le type⁶ de ce livre ? La question est importante tout d'abord du point de vue éditorial, puisque les livres sont triés par collection, et que généralement, dans une collection, les ouvrages ont le même format. De cette importance éditoriale découle naturellement une importance d'ordre commercial. Mais il est aussi bon de se questionner à partir du point de vue de la typologie que l'on dresse habituellement des livres, et en particulier des livres pour enfants : livres illustrés, roman, albums, roman graphique... En effet, en réussissant à mieux déterminer quel est le type ce livre, nous serons en possession de clefs de lecture, précieuses pour la suite, par les concepts et les outils d'analyse associés à ce type.

⁶ Nous utilisons la distinction de Sophie Van der Linden entre « type », c'est-à-dire format du livre, et « genre », correspondant au genre littéraire (réaliste, fantastique, merveilleux...). Cf. *Lire l'album*, L'Atelier du poisson soluble, 2006, p. 29. *Le Chant du Troll* appartient clairement au genre fantasy (cf. introduction) ; il s'agit ici de déterminer son type.

Lors de notre premier entretien avec Gilles Franceseano, celui-ci a affirmé qu'ils avaient créé, avec Pierre Bottero, un « OVNI ». Il a également évoqué une « espèce de nouvelle illustrée ». Pierre Bottero, dans un entretien avec *Lecture jeune* donné en septembre 2009 (soit avant la publication du CT), évoque quant à lui son travail sur un « roman graphique »⁷. En nous penchant sur cette originalité du format, quels éléments concrets nous aident à mieux cerner l'ouvrage ?

Tout d'abord, écartons les formats dans lesquels le CT ne rentre pas. Dans les formats illustrés, il ne s'agit pas d'une bande dessinée (absence de cases, de bulles) ni d'un imagier, d'un livre d'activité, d'un livre animé (malgré ses quelques dépliants) ou encore d'un livre-objet. Il nous faut donc nous interroger sur le terme de roman graphique, celui de livre illustré et celui d'album, qui nous semblent être les trois catégories qui lui pourraient correspondre davantage.

Le terme de « roman graphique » a été revendiqué d'abord par Will Eisner dans les années 1970. Ce dernier s'inscrit dans la tradition des *comic-books* : le format du roman graphique se rapproche beaucoup plus de la bande dessinée que du texte illustré⁸. Si l'expression « roman graphique » est utilisée par Bottero lui-même dans l'entretien que nous avons cité ci-dessus, nous ne pensons pas qu'il soit juste de définir le CT par ces termes car il correspond davantage au texte illustré ou à l'album.

Pour trancher ensuite entre ces deux notions, remarquons en premier lieu que la définition d'album est « un épineux problème théorique qui agite toujours autant la communauté scientifique qui s'intéresse à ces objets »⁹. Isabelle Nières-Chevrel dresse la distinction entre l'album comme genre éditorial (qui inclut les albums de bande dessinée) et la sous-catégorie des albums icono-textuels¹⁰, que nous souhaitons étudier ici. Le CT est-il donc un album – au sens d'album icono-textuel – ou un livre illustré ? La définition classique donnée pour distinguer les deux est la suivante :

Livres illustrés : ouvrages présentant un texte accompagné d'illustrations. Le texte y est spatialement prédominant, autonome du point de vue du sens. On entre dans le récit par le texte qui porte la narration.

⁷ Pierre Bottero, entretien donné à *Lecture jeune* (Pierre Bottero), n°131, septembre 2009, disponible sur : <https://marchombre.fr/interview-pierre-bottero-lecture-jeune-2009/> [consulté le 14 mai 2022].

⁸ Pour plus d'informations, voir l'émission de France culture « Le roman graphique selon Will Eisner » (référence complète dans la bibliographie).

⁹ François Fièvre, « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album », in *Strena*, 2012, §2.

¹⁰ Isabelle Nières-Chevrel, « Les derniers géants, album ou livre illustré ? », *Revue des livres pour enfant (Libre parcours)*, n°228, 2006.

[...] Albums : ouvrages dans lesquels l'image se trouve spatialement prépondérante par rapport au texte, qui peut d'ailleurs en être absent. La narration se réalise de manière articulée entre texte et images.¹¹

Selon cette distinction, le CT serait plutôt un livre illustré du fait de l'importance spatiale du texte qui recouvre souvent la page et qui porte le récit. De plus, le terme *d'album* reste très attaché à un format court (ou du moins plus court que 206 pages), moins dense en narration et destiné à un public souvent de jeunes enfants¹² alors que ce livre est conseillé « à partir de 10 ans ». Cependant, nous ne pouvons affirmer que la narration du texte se déroule indépendamment des images. Au contraire, dans plusieurs passages importants l'image est porteuse d'une signification cruciale par rapport au récit. Par exemple, à la page 79 (annexe VII) est représentée une bibliothèque dans laquelle les titres des livres sont visibles. Aucun d'entre eux n'est mentionné dans le récit, et pourtant ils offrent une clef de lecture précieuse, puisque ce sont, entre autres, des livres de Pierre Bottero lui-même. Nous serons amenés à relever au cours de notre étude beaucoup d'autres exemples semblables. Ainsi, le rapport entre le texte et l'image nous empêchent de ranger le CT tout à fait dans la catégorie de livre illustré, malgré une narration autonome. Est-il possible de trouver d'autres critères qui nous permettent d'affiner notre analyse ?

Plusieurs spécialistes ont proposé des définitions de l'album légèrement différentes de celles, relativement simplistes, exposées ci-dessus. Dans un autre de ses ouvrages, la spécialiste de l'album Sophie Van der Linden nous offre une définition plus poussée :

L'album est [...] un support d'expression dont l'unité première est la double-page, sur lequel s'inscrivent en interaction des images et du texte, et dont l'enchaînement de page en page est articulé.¹³

C'est cette interaction qui fait que le sens du livre émerge du rapport entre le texte et l'image. En observant chacun de ces critères, nous voyons que le CT y correspond plutôt bien : l'unité première est bien la double-page, le texte et l'image y sont enchevêtrés en permanence (on ne trouve pas une page sans image) et l'enchaînement de page en page est bien articulé ; par exemple, au début du livre (pp. 6-17, annexes II et III), le fil de l'ordinateur court sur plusieurs pages et se transforme en fissure d'où émerge une fleur. En termes narratifs, la symbolique de cette image est très forte. L'ordinateur, au départ source de conflit entre les parents (le père écrit jour et nuit au lieu de

¹¹ S. Van der Linden, *op. cit.*, p. 24.

¹² En témoignent les considérations portées sur l'album par Dominique Alamichel dans *Albums, mode d'emploi*, CRDP de l'académie de Créteil, 2000. Notons toutefois qu'il s'agit d'un ouvrage à visée davantage didactique que critique et que depuis 2000, le champ universitaire a beaucoup évolué dans ses analyses, de même que la production d'albums : il existe désormais des albums pour adultes.

¹³ Sophie Van der Linden, Olivier Douzou, *Album[s]*, De Facto/Actes Sud, 2013, pp. 28-29.

réconforter sa femme dans le deuil de leur fille) se transforme en fleur, signe d'espérance, comme nous le verrons.

Notre volonté de ranger le CT parmi les albums est confortée par une autre définition, celle que propose François Fièvre pour qui le critère est « la manière dont le livre est mis en page »¹⁴ plus que les rapports iconotextuels ou spatiaux. Selon lui, il y aurait dans l'album une « prééminence de la mise en page de l'image par rapport à celle du texte. »¹⁵. Si cela n'est pas le cas pour toutes les pages de notre objet d'étude, dans la plupart d'entre elles l'image contraint le texte à quitter sa mise en page rectangulaire classique : il y a donc bien préséance de la mise en page de l'image. Au sein de la catégorie des albums, le terme qui correspondrait le mieux au CT serait celui « d'album illustré » tel que le définit Sophie Van der Linden dans *Album[s]* : « contraction, dans ses termes comme dans sa forme, du livre illustré et de l'album, l'album illustré présente une narration portée par le texte, accompagnée d'illustrations. »¹⁶ Dans ces albums-là, le texte est souvent préexistant à l'image, ce qui est le cas du CT et les deux sont assez cloisonnés. « Ces albums se distinguent des livres illustrés par leur ancrage éditorial, leur charte graphique et l'importance accordée aux images par la mise en page. »¹⁷ Cependant, Sophie Van der Linden a toujours en tête des formats courts et plus illustrés, ce qui ne correspond pas exactement à notre objet d'étude.

Ainsi, le CT semble à première vue plus proche du livre illustré que de l'album. Cependant, lorsque nous prenons des critères définitionnels plus fins, nous concluons qu'il ressemble davantage à un album, en particulier un « album illustré ». Il reste donc un « OVNI », que ce soit pour l'une ou l'autre catégorie. Quoi qu'il en soit, par sa modernité et sa finesse de réalisation (qui aura pris près de 4 ans), nous pouvons le considérer comme un « livre artistique »¹⁸.

B) Mise en page

« L'album est le lieu de tous les possibles », affirme Sophie Van der Linden¹⁹. En effet, en termes de mise en page, l'album a une liberté que les livres illustrés ne se permettent pas. Puisque, malgré l'importance du texte, le CT se caractérise par cette organisation libre de la double-page, étudions les caractéristiques principales de la mise en page du texte et de l'image, pour mieux appréhender les constructions et les passerelles qui pourraient s'effectuer de l'un à l'autre. Forts de

¹⁴ F. Fièvre, *op. cit.*, §23.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ S. Van der Linden, O. Douzou, *op. cit.*, pp. 82-83.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Au sens de livre conçu comme objet de création à part entière, même si dans ce cas l'auteur et l'illustrateur sont deux personnes différentes.

¹⁹ Sophie Van der Linden, « L'album, entre texte, image et support », in *La Revue des livres pour enfants (L'analyse des livres d'image)*, n°214, décembre 2003.

cette analyse, nous pourrions ainsi, dans la suite de notre développement, examiner de manière plus fine les images correspondant aux passages étudiés. Remarquons au passage que, pour la suite de notre étude, il sera bon d'évoquer parfois des termes utilisés dans le domaine cinématographique. En effet, comme l'affirme Sophie Van der Linden, « le vocabulaire de l'analyse filmique (cadrage, zoom, travelling, champ-contrechamp...) doit être fréquemment convoqué pour analyser au plus juste un album. »²⁰

Partons d'abord du constat que la pliure joue un rôle important dans la mise en page d'un livre de type album, puisque l'unité de base est la double page et que, depuis le *codex*, nul livre ne peut déroger à cette pliure. Elle devient ainsi structurante : il est possible d'en tenir compte dans la mise en page ou non. A partir de ce constat, Sophie Van der Linden distingue quatre types de mise en page : compartimentage, conjonction, association et dissociation²¹. Le compartimentage et la conjonction ne sont pas présents dans le CT. En effet, l'un correspond à une mise en page proche de la bande dessinée (successions de vignettes avec ou sans texte) et l'autre proche de l'affiche (texte et image entremêlés dans une mise en espace particulière).

Le mode de l'association semble particulièrement adapté pour décrire le CT. En effet, il correspond à l'association d'au moins un énoncé verbal et d'un énoncé visuel sur l'espace de la page. Or, quand on ne trouve pas d'illustration forçant le texte à prendre une autre disposition que le rectangle habituel, sur les pages du CT, un petit élément graphique ou coloré est toujours présent et signifiant du point de vue de l'image : une couleur de texte (ex : pp. 20-21), un fond de couleur (ex : pp. 44-45 ou pp. 66-67), une petite figure (ex : pp. 84-85) ou encore une frise (ex : pp. 48-49). Cependant, la plupart du temps, l'association texte-image se traduit par une « contrainte » exercée par l'image sur le texte, ce dernier s'ajustant alors à elle. Par exemple, au chapitre 19, Sil (l'Elfe qui aide Léna) lui présente l'armée du Jour (adjuvante de la petite fille et du Troll). Pour cette description, le texte s'adapte aux illustrations représentant les créatures et les détails de leur accoutrement.

Le dernier type est la mise en page en dissociation : séparation par la pliure du texte et de l'image, cette dernière étant le plus souvent sur la belle page, i.e. la page de droite, sur laquelle le regard vient se fixer en premier. Même si certaines doubles-pages se rapprochent de ce mode, à y regarder plus finement, il y a toujours une forme de contamination d'une page par l'autre quand la pliure est respectée. Par exemple, aux pages 46-47 (annexe VI) le « chien rouge » est confiné à la page de gauche, mais, comme pour inquiéter le lecteur, le texte de la page de droite qui décrit le

²⁰ S. Van der Linden, O. Douzou, *op. cit.*, p. 72.

²¹ S. Van der Linden, *op. cit.*, pp. 68-69.

molosse est en quelque sorte « contaminé » par l'image car il prend les couleurs inquiétantes et sombres de l'image, à savoir rouge et noir en dégradé. Pour la représentation d'un tel « chien rouge », ces couleurs évoquent inévitablement le sang et la nuit, d'autant plus que le monstre fait lui-même partie de la horde de la Nuit – c'est d'ailleurs pendant la nuit que les créatures maléfiques de la horde apparaissent. Le même phénomène est observable à plusieurs autres endroits, comme aux pages 36-37 lorsqu'apparaît Burph pour la première fois. La description du Sprite (nom de son espèce de Lutin) est centrée et aux couleurs de l'images de la fausse page, i.e. la page de gauche, représentant un petit être sous une fleur rouge et jaune. Ce processus de contamination du texte par l'image (ou de débordement de l'image sur le texte) se retrouve au fil des descriptions de l'ouvrage, à travers d'autres processus : une frise (ex : pp. 130-131), un fond de couleur (ex : pp. 104-105, ou encore pp. 166-167 – dans ce cas-ci, c'est même un grossissement de l'image de gauche qui est mis en fond), une petite figure ou un élément de l'image (ex : pp. 162-163, 132-133). Ainsi, la mise en page en *dissociation* devient mise en page en *association*.

Enfin, l'image peut aussi envahir toute la page, à bord perdu, et alors le texte est inscrit dans un espace désémantisé de l'image. On en trouve à plusieurs reprises, la plupart du temps avec un texte (ex : pp. 31-32, 32-33, 62-66). Une seule n'a pas de texte, aux pages 126 et 127 (annexe XI). Le plus notable reste cependant les cinq « doubles-triples-pages » (selon que le rabat est ouvert ou fermé) à bords perdus qui sont accompagnées d'une ou deux phrases très courtes. Elles se situent à des moments clés de l'histoire. L'effet produit par cette mise en page est un soudain ralentissement de la lecture, une place importante laissée au silence. En effet, l'espace de l'image provoque une suspension du temps de la lecture – d'autant plus forte dans le cas d'une lecture orale – et le silence devient presque visuel. Cela est renforcé par l'utilisation des bords perdus, qui suggère un espace ouvert se continuant hors de la page. Dominique Alamichel déclare ainsi que ces pages sans texte, dans la surprise qu'elles produisent, intensifient l'effet dramatique et « donnent l'impression au lecteur d'être absorbé par l'image à laquelle il ne peut pas échapper ». Il affirme que c'est même l'un des procédés devenant spécifique à l'album²². La courte phrase de ces triples pages une fois lue, laisse le silence au lecteur et lui permet de savourer visuellement ce qu'elle suggère. Par exemple, aux pages 86-87, la phrase suivante est inscrite sur la page de gauche (fixe) : « Sauf qu'il y avait beaucoup de choses à voir. », et celle-là sur la page de droite (ouverte, on ne la voit plus) : « Vraiment beaucoup. » Nous avons véritablement là une suggestion visuelle : le lecteur est invité à *voir* « vraiment beaucoup » de choses, et l'œil peut se délecter des couleurs chatoyantes, des animaux originaux, des voitures-rochers ou des immeubles-falaises. Ce n'est qu'aux pages 88-89

²² D. Alamichel, *op. cit.*, p. 106.

que tout cela est décrit par le texte, dans le même processus de contamination décrit ci-dessus : le texte est centré et coloré, aux couleurs de l'image. Dans la seule double page sans texte de l'ouvrage, pages 126-127 (annexe XI), le temps est comme suspendu autour de Léna et Doudou. Cette impression est renforcée par le cadre blanc qui les sépare du reste de l'image, sur un rocher face à une foule de guerriers. Ce passage est un moment clef car le discours de Léna doit déterminer la suite de l'histoire : combat ou non de l'armée du Jour contre la horde de la Nuit.

Un dernier élément important de la mise en page est l'enchaînement de page à page. Sophie Van der Linden distingue deux manières de construire le livre : succession et successivité. Dans la première, chaque double-page est conçue comme une suite de la précédente, dans un espace « vectorisé de la gauche vers la droite ». Dans la seconde, chaque double-page superpose son espace propre à la précédente, sans vectorisation²³. Dans le CT, cet enchaînement est majoritairement en successivité, sauf dans les premières pages de l'ouvrage (annexes II et III). La continuité est alors créée grâce à des éléments graphiques récurrents, notamment des figures, comme celle de Burph, ou des reproductions d'images (détails, agrandissements). Cela se fait souvent par un usage de cadres. Ainsi, aux pages 110-111 (annexe X), on trouve sur la page de droite, dans une série de vignettes, des détails de l'Elfe dessiné en plein pied sur la page de gauche. Ces cadres sont présents à de multiples endroits du CT, étudions-les plus précisément.

C) Cadres et hors-cadres

Une illustration peut être encadrée ou non. Dans le second cas, le blanc qui cerne l'illustration, appelé dans le vocabulaire technique « blanc tournant », appartient à la mise en page. Il ne fait pas partie intégrante de l'illustration car le « fond blanc est alors à considérer à la fois comme une page de texte et comme une page de dessin »²⁴. La majorité des illustrations dans le CT n'est pas encadrée, ce qui rend l'ajout de cadres particulièrement significatif d'un point de vue expressif. Les théoriciens de l'album que nous avons déjà cités, comme D. Alamichel et S. Van der Linden, proposent dans leurs ouvrages sur l'album des clefs d'analyse de l'usage des cadres. Forte de leurs observations, nous tâcherons d'abord de dresser une typologie des cadres présents dans le CT, puis d'étudier les jeux qui existent avec les cadres, avant d'effectuer une analyse appliquée sur une suite de pages.

²³ S. Van der Linden, O. Douzou, *op. cit.*, pp. 26-27.

²⁴ D. Alamichel, *op. cit.*, p. 104.

Nous relevons trois sortes de cadres dans notre objet d'étude : les cadres blancs, les cadres noirs à traits fins et les cadres noirs à traits épais et au style irrégulier. Les uns et les autres exercent plusieurs fonctions, de la mise en valeur d'un élément signifiant à la simple dimension décorative.

Les « cadres blancs » correspondent à des lignes blanches qui traversent les dessins pleine page et qui parfois encadrent certaines parties de l'image. Ces traits soulignent des éléments de l'illustration ou en marquent les lignes de force. Aux pages 126-127 (annexe XI), lors du discours de Léna que nous avons déjà évoqué, c'est ce cadre blanc qui marque la présence du duo sur le rocher. Il suspend le temps et concentre l'attention. Le cadrage est celui d'un plan d'ensemble, comme si le lecteur était un membre de l'armée du Jour, tout entière tournée vers le rocher d'où la petite fille déterminera ce qu'ils devront faire pour vaincre Leucémia, la cheffe de la horde de la Nuit. Sur la même image, deux lignes blanches verticales offrent comme un second cadre dans celui de l'illustration à bords perdus (délimitée par la double-page). Dans ce deuxième espace, Léna et Doudou sont au centre, tandis que lorsque l'on prend la page dans son ensemble, ils sont excentrés sur la page de droite. Ensuite, quand ces lignes blanches ne sont pas utilisées comme des cadres, elles permettent de souligner les lignes de forces du dessin. Un exemple très significatif est celui des pages 56-57 où le mouvement de la végétation en putréfaction sortant du lycée, fendu en deux, est renforcé par deux lignes parallèles obliques. Enfin, le rôle des lignes blanches est parfois davantage décoratif lorsqu'elles structurent, dans la marge, la reprise en noir et blanc d'éléments graphiques d'une page précédente. C'est le cas à la page 65 : on trouve en haut de la page, en noir et blanc et découpé par ces traits blancs, un morceau de l'image de la page 62.

Ce rôle décoratif est aussi celui des cadres noirs en traits fins, utilisé autour des frises en marge. Un seul usage de ce type de cadre dépasse le simple aspect décoratif : aux pages 154-155, alors que le face à face entre Léna et Leucémia a enfin lieu et que les deux adversaires se parlent dans la chambre de l'hôpital – probablement celle où Léna est morte – Doudou attaque la femme maléfique pour défendre Léna. Leucémia, sous l'aspect de l'infirmière, gifle Doudou. Par ce simple coup, le Troll est projeté contre le mur et assommé. Dans ce passage, le texte est sur la fausse page avec une frise représentant un coin de la chambre dans la marge. L'image de la belle page est composée de trois cases disposées verticalement : une courte bande de bleu, comme un ciel, le lit d'hôpital vide et, en bas, Doudou assommé. L'enchaînement entre les cases se fait de point de vue à point de vue, selon la typologie établie par Scott McCloud dans *L'Art invisible*²⁵. Les cadres permettent, comme une espèce de bande dessinée, une succession de plans quasi

²⁵ Scott McCloud, *L'Art invisible*, Delcourt, 2007 (Harper Collins, 1993), p. 78 *et sq.*

cinématographiques sur trois espaces extrêmement symboliques. Pour comprendre cette symbolique, il nous faut l'insérer dans la trame globale de l'histoire : Léna est face à son adversaire, Leucémia, que l'on comprend être la personnification de la maladie qui l'a tuée. La petite fille, pour vaincre Leucémia, doit admettre qu'elle est morte. Elle ne le fera qu'aux pages suivantes (pp. 156 à 158), mais cette succession de plans, page 155, le préfigure largement. Tout d'abord, le ciel illustré page 154 annonce celui de la page 159, dans lequel Léna se dissout après avoir admis que Leucémia l'a tuée, se condamnant ainsi elle-même à la disparition. Ce ciel qui pourrait évoquer le Ciel, autrement dit le Paradis. Le lit vide témoigne aussi de la mort de la petite fille. De même, le corps de Doudou assommé, étendu comme un cadavre dans une perspective originale (de la tête aux pieds), peut rappeler *La Lamentation sur le Christ mort* de Mantegna. Réduit à cet état d'impuissance, le Troll ne peut aider Léna qui doit affronter seule sa mort.

Le dernier type de cadre que nous avons relevé est celui des cadres noirs à traits épais et irréguliers, comme un coup de pinceau. Ils sont utilisés pour mettre à part un texte, notamment pour deux passages importants, auxquels le cadre confère presque une valeur atemporelle : le moment où Léna donne son nom à Doudou et celui où elle lui dit qu'elle l'aime. Ces cadres sont également souvent présents en marge pour présenter des personnages ou re-présenter des détails d'une image précédente. A ces moments-là, le cadre correspond exactement à la fonction que lui a assignée Dominique Alamichel : « il densifie le sujet, l'intensifie » et « concentre le contenu de l'image. »²⁶ C'est le cas à la page 46 que nous avons déjà analysée (annexe VI) : en bas de l'image montrant le Grøens (espèce de chien rouge) dans la ruelle, trois cases se succèdent, représentant chacune la même tête de Grøens, mais grossie à chaque fois sur la gueule effrayante du molosse dans le sens de la lecture, de droite à gauche.

Penchons-nous, à présent, sur les jeux qui peuvent s'effectuer avec cadres. En effet, Alamichel souligne que le cadre, par sa nature, « réduit l'impression de liberté qu'une image peut dégager. » Il ajoute aussi que « pour le lecteur, le cadre a quelque chose de sécurisant, car l'image est bien cernée. »²⁷ Au contraire de la sécurisation, les jeux avec les cadres, peuvent aussi donner l'illusion du mouvement ou souligner une certaine forme de liberté, comme le décrit S. Van der Linden dans *Lire l'album*²⁸. Ainsi, le jeu avec le cadre pour Burph, l'ami de Léna, est celui d'une transgression et d'une liberté joyeuse. Aux pages 81-82 (annexe VIII), le Sprite s'allonge allègrement sur trois cadres, s'appuie sur le trait comme si c'était un mur, fait de la balançoire accrochée au cadre, déborde avec son chapeau pointu, se tort de rire ou s'assoit sur le rebord, les jambes pendant

²⁶ D. Alamichel, *op. cit.*, p. 105.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ S. Van der Linden, *op. cit.*, p. 74-75.

sur l'intérieur du cadre de dessous. Cette succession de cases verticales, semblable à une échelle, marque une succession temporelle car c'est bien le même personnage qui est présent dans plusieurs cadres différents. Sophie Van der Linden ajoute que « jouer avec le cadre permet assurément de signifier au lecteur son rôle critique en lui rappelant que les représentations relèvent d'une construction imaginaire. »²⁹ Cela est d'autant plus intéressant que Burph, comme nous l'analyserons dans la deuxième partie de notre étude, est le modèle-type du conteur, capable de jouer allègrement avec ce qu'il crée. A plusieurs reprises (p. 106, p. 161), Doudou apparaît dans un cadre, mais il dépasse : l'impression est qu'il n'arrive pas à y entrer. De fait, ce Troll est un personnage complètement atypique, tant dans son apparence et sa philosophie que son parler. Enfin, si le cadre est « sécurisant », alors la transgression du cadre – dans le cas des personnages malfaisants – peut renforcer la peur ou souligner celle des personnages. A la page 60, des insectes poilus et répugnants marchent sur les traits qui encadrent la description de la horde de la Nuit. Cela renforce le dégoût et l'horreur face à ce terrible spectacle. De la même manière, à la page 143, l'échine bardée de piques et l'énorme masse d'arme du Raïs (guerrier cochon) sort dangereusement.

Les cadres jouent un rôle très important dans la continuité entre les pages, et même dans la continuité narrative. Pour voir cela, prenons l'exemple des pages 92 à 97. Sur la double page 92-93, le héron et les oiseaux orangés du lac sont encadrés par ce cadre blanc comme pour diriger le regard vers ces éléments décrits par le texte coloré (dégradé de bleu et violet) en bas de la page. Sil, Léna et Burph marchent dans la ville transformée en forêt pour rejoindre l'armée du Jour. Sil a encoché une flèche car, malgré la beauté du paysage, la présence d'une bête féroce n'est pas exclue. A la page suivante, ce dernier déclare qu'ils sont en sécurité, mais « un concert d'aboiements sauvages lui coupa la parole » (p. 94). Ce sont les chiens rouges, que Léna a déjà rencontrés. En haut de cette page, un fragment de l'image du lac reste présent, en noir et blanc, mis en valeur par le cadre blanc. Par cette image, nous pressentons que la poésie et la sérénité des lieux sont déjà en train de s'estomper, pour laisser place au spectacle morbide du Troll attaqué par les chiens. Cette scène est figurée page 95 par trois chiens aux coins de l'image, encerclant le texte et le Troll qui se situe au milieu, à droite. Pages 96 et 97, le récit continue dans un dialogue entre Léna et Sil, ce dernier expliquant à la fillette que le Troll est attaqué parce qu'il n'a pas réussi à fusionner, c'est-à-dire à trouver son âme sœur. La menace reste présente sur les deux pages à travers des images de chiens rouges encadrées : page 96, réminiscence de la page 46, première rencontre de Léna avec un Grøens. Page 97, les chiens rouges, qui rappellent la page 95, sortent des cadres comme pour s'avancer vers le texte alors que Léna est mise en danger : refusant la mort du Troll, elle crie, court vers lui et les

²⁹ *Ibid.*

Grøens se tournent dans sa direction. Les cadres jouent donc bien, dans tout ce passage, un rôle expressif important et viennent en soutien du récit.

II. Descriptions et constructions

Nous avons jusque-là assez peu parlé du texte et beaucoup de l'image et de ses caractéristiques. Pourtant, le texte, tant dans sa forme que dans sa signification – pour reprendre les expressions de Rousset citées en introduction – tient une place importante, et même prépondérante dans le CT. Quel est alors le rôle de l'image par rapport au texte ? Quels liens peut-on établir entre les deux ?

A) Fonctions de l'image

Revenons d'abord à la source du récit imagé, à laquelle les albums contemporains doivent beaucoup : le Moyen Âge. Dans les manuscrits enluminés, l'image avait trois fonctions : une fonction décorative, une fonction structurelle et une fonction illustrative. La première faisait du livre une œuvre d'art, la seconde lui donnait, par les lettrines notamment, une hiérarchie intérieure, et la troisième offrait un autre regard au sein même du texte. Dans le CT, nous retrouvons surtout la première et la troisième fonction. Il est intéressant de constater que les illustrations participent très peu à la seconde fonction de l'image, voire brouillent la structure du texte, celle-ci étant assurée par un découpage en trente-sept courts chapitres. Les illustrations ne sont pas absentes du chapitrage, mais elles restent discrètes : de temps en temps, Burph joue avec le numéro (ch. 11, 12, 13, 18), sur d'autres pages le numéro est entouré d'un cadre de fenêtre ou d'une frise (ch. 5, 22, 35). La première fonction – décorative – a déjà été évoquée dans la partie sur la mise en page. Les multiples frises ou figures, encadrées ou non, qui ornent les marges de nombreuses pages tiennent de manière évidente cette fonction esthétique. Enfin, la fonction illustrative est celle qui est la plus intéressante à étudier, puisqu'elle concerne directement le rapport entre le texte et l'image. Notons toutefois que, quand nous nous penchons sur le rapport entre le texte et l'image avec les outils des spécialistes de l'album, nous touchons aux limites de l'utilité de ces analyses dans le cas du CT. En effet, ce livre n'a pas la dominante graphique que les albums traditionnels possèdent. La préséance revient au texte, d'où découle le fait que l'image est limitée dans ses expressions et que le jeu créé dans leurs rapports reste relativement limité. Malgré tout, la structuration offerte par Sophie Van der Linden dans *Lire l'album* permet d'éclairer quelque peu le CT. Elle y distingue trois sortes de rapport texte/image³⁰ : le rapport de redondance, quand le texte et l'image décrivent la même chose, le rapport de collaboration (elle préfère ce terme à celui de complémentarité), quand les richesses

³⁰ *Op. cit.*, p. 122.

et pauvretés de l'un et de l'autre sont combinées, et enfin le rapport de disjonction quand le texte et l'image ne contiennent pas la même chose, voire créent deux histoires parallèles. Le rapport dans le CT, du fait de la place du texte, reste ainsi majoritairement redondant. Par exemple, quand le texte décrit pour la première fois Sil, l'image montre un croquis de l'Elfe (p. 61).

A certains passages, cependant, le signifié du texte et de l'image ne sont pas congruents. L'image se place en contrepoint ou en complémentarité par rapport au texte. Ce rapport de collaboration (plus que de disjonction³¹) se remarque particulièrement quand l'image se fait anticipation du texte, à différents niveaux. Ainsi, dans de nombreuses descriptions, l'image apparaît avant le texte qui décrit la scène. L'hypotypose, description vivante de la scène, devient alors ekphrasis, c'est-à-dire description d'un tableau. Ainsi, l'impression est donnée que *le texte illustre l'image*. C'est, par exemple, le cas des doubles-triples-pages 58-59 (première apparition de la horde de la Nuit), 86-87 (découverte du paysage de la ville transformée au troisième jour), 138-141 (deuxième apparition de la horde de la Nuit), pages 126-127 (discours de Léna). Mais qu'apporte dans ces cas le texte ? Pour le premier passage décrivant la horde de la Nuit, dans la mesure où c'est la première fois qu'apparaissent toutes ces créatures, la description de la page 60 offre surtout les clefs de lecture de l'image en présentant les différentes sortes de monstres qui y foisonnent. Le lecteur a envie de revenir à la page précédente pour reconnaître ce que décrit le narrateur. Le texte « illustre » ainsi l'image au sens étymologique du terme : il l'éclaire, la rend plus intelligible. Dans le cas de la description de la ville transformée (pp. 86-87), si l'effet est similaire, le texte apporte une autre dimension : sa poésie renforce l'onirisme de l'image. Celle-ci représente, dans une construction équilibrée, des oiseaux aux plumes chatoyantes et de petits ocelots, au milieu d'une végétation luxuriante. Le texte (pp. 88-89), centré et coloré de vert et de rouge, est construit sur une anaphore du mot « falaise » : « Falaises moussues », « Falaises escarpées », « Falaises audacieuses », « Falaises souvenirs ». Chacune de ces phrases nominales déclinent le mot « falaise » sous un angle différent. Elles insistent sur le merveilleux du paysage d'autant plus qu'elles sont traversées par le champ sémantique de l'abondance (« profusion », « charnues », « impressionnante envergure », « végétation exubérante ») et celui de la hauteur (« inaccessibles », « escarpées », « bien plus hautes », « vertigineusement »). Le texte met ensuite l'accent sur les couleurs chamarrées (« multicolore », « dorés », « couleurs arc-en-ciel », « mille nuances de la myriade de

³¹ Le terme de « disjonction » (troisième sorte de rapport texte/image) ne semble pas pertinent dans le cadre du CT, car il est employé par Sophie Van der Linden dans des cas d'albums où le texte et l'image construisent deux histoires parallèles voire contradictoires, comme *Mon chat le plus bête du monde* (Gilles Bachelet, Seuil Jeunesse, 2004). Le texte y parle d'un chat et l'image montre un éléphant.

fleurs ») renforcé par la tournure hyperbolique. Il conclut enfin sur une phrase rappelant une certaine « Invitation au voyage » de Baudelaire : « Tout n'était que douceur, calme et parfums. »

L'anticipation se remarque aussi au niveau d'une série de pages. Nous avons déjà analysé les pages 154-155 avec la série d'images qui anticipe la mort de Léna. Cependant, cette anticipation reste discrète et ne peut être remarquée que par un œil averti. A d'autres reprises, l'anticipation est plus évidente, comme de la page 30 à la page 35 (annexe V). Nous sommes au début du récit, le deuxième jour du départ de sa mère. Léna s'apprête à sortir dans la rue pour aller à l'école. Elle est en retard :

Elle s'immobilisa un instant avant de quitter l'immeuble. De quelle couleur serait le ciel ce matin ?
Le QUELQUE CHOSE qui l'avait guettée la veille serait-il toujours tapi dans la ruelle ?
Puis le souvenir du soleil qui illuminait le salon s'imposa et elle se rasséra. Rien de mauvais pouvait survenir sous un pareil soleil. Elle sortit sans crainte sur le trottoir. (pp. 30-31)

L'illustration représente un plan en contre plongée de la ville avant que Léna ne sorte dans la rue. Mais cette ville est loin d'être telle que l'imagination de la petite fille le suggère. Le rapport entre le texte et l'image est clairement disjonctif : une végétation exubérante, dans une composition équilibrée et une perspective étonnante envahit la ville grise. Le lecteur a la réponse à la première question de l'héroïne avant elle : le ciel n'est pas coloré comme la veille. Certes, à la page suivante, le récit se continue ainsi : « Comme prévu, le ciel était parfaitement bleu et la ruelle déserte mais une autre surprise l'attendait. Les arbres souffreteux qui poussaient dans sa rue et, plus loin, sur le boulevard avaient changé. » (p. 32). Le lecteur connaît déjà la nature de cette « surprise » par l'image aux couleurs vives de cette page et de la précédente. Ce n'est qu'à la page 33 que la description des arbres gigantesques débute enfin. Ainsi, l'image anticipe le texte, donne au lecteur un cran d'avance sur le personnage principal. Comme le dit Sophie Van der Linden dans *Lire l'album*, « la contradiction entre texte et image rend le lecteur complice »³².

B) L'image comme théorie du texte

L'image devient parfois même, pour ainsi dire, *la théorie du texte* dans la mesure où elle anticipe ou explicite ce qui est sous-entendu dans l'histoire. Elle donne à des passages clefs plus de profondeur et interroge le lecteur. Ainsi, sur les quelques pages du début, l'analyse fine de l'illustration nous permet d'affirmer que l'image parvient à résumer l'ensemble de l'intrigue alors que le récit l'ouvre tout juste. L'image devient alors réellement la théorie de ce texte. Ainsi, avant même le début du premier chapitre, un ordinateur trône au milieu de la page 6 (annexe II). Son fil

³² *Op. cit.*, p. 135.

de recharge traverse la page suivante (page 7, annexe II), la coupant comme le cri de la mère coupe le silence. Ce silence vient d'être décrit sur une tonalité innocente, presque philosophique : « Tous les vacarmes du monde habitent le silence ». Le paragraphe suivant ramène à la violence de la dispute qui se prépare sur un ton plus grave : « Ce silence-là, avide et contracté, effrayant, fut rompu par un cri. ». Ainsi, le fil séparant ces deux ensembles renforce l'effet littéraire de la rupture du style. Peut-être même le provoque-t-il ? En effet, c'est bien l'ordinateur qui est la cause de la dispute : le travail d'écrivain du père l'absorbe jour et nuit, et lui fait oublier sa femme, alors que celle-ci aurait besoin de sa présence pour supporter le deuil de leur fille, dont le lecteur n'a pas encore conscience à cette étape de l'histoire. Sur les pages suivantes, le fil poursuit sa course. Il est de moins en moins rectiligne, il traverse les pages et se transforme en fissure ; le fond gris se précise pour devenir un mur de brique rouge pâle. Après une parenthèse aux pages 14 et 15, une fleur rouge émerge de cette fissure aux pages 16 et 17 (annexe III). Cette fleur rouge – le lecteur l'apprend à la fin du roman – est une « éclairceuse ». Au long des pages, elle prend une dimension symbolique, celle de l'espérance, « de la constance et du courage » (p. 164), du Jour opposé dans un combat manichéen à la Nuit, signe qui revient à de nombreuses reprises. Elle est d'ailleurs présente dès la première de couverture (annexe I). Cette progression du fil de l'ordinateur à la fleur peut être interprétée comme l'émergence du monde à partir de la page blanche de l'écrivain ayant pour seule matérialité l'ordinateur « créateur ». En effet, au début, le fil est source de tension entre le père et la mère. Alors qu'il est censé relier, il divise et se transforme même en fissure, comme la fracture entre les deux parents. Cependant, cette fissure est aussi le symbole du « basculement », i.e. ce phénomène de création littéraire qui fait passer un pan de Réel dans l'Imaginaire. Le « basculement » est justement caractérisé par cette ville qui se fissure, déchirée par la nature qui envahit tout. A la fois captivant et inquiétant, il est source de déséquilibre et enjeu de pouvoir, tant au sein de l'école de Léna qu'entre les forces du Jour et de la Nuit. Il se résout de manière apaisée à la fin du livre par la victoire du Jour et la réconciliation des parents. La mère lit l'histoire achevée par son époux, et tous deux voient le départ de leur fille et du Troll « sur un chemin bordé de jolies fleurs rouges » (p. 186). Ainsi, de l'ordinateur à la fleur, il y a une véritable continuité et une préfiguration de tout le roman, alors que le texte ouvre tout juste l'intrigue.

C) Image et style propre

Enfin, l'image se met parfois au service du texte d'une manière particulière au niveau linguistique : elle vient donner un relai efficace au style propre de Pierre Bottero, qui se caractérise par des « botterismes ». Nous définissons ce terme comme une tournure poétique et syntaxique caractérisée principalement par le retour à la ligne et/ou la phrase nominale. Ce néologisme est

employé par l'auteur lui-même. Dans un entretien accordé à *Lecture jeune* en 2009, Pierre Bottero affirme, à propos de son travail avec son éditrice : « Aujourd'hui, il m'est plus facile d'assumer mon style, mes "botterismes", comme les appelle Caroline Westberg. »³³ Comme il s'agit de questionner ici l'originalité du CT, il nous semble particulièrement intéressant de se pencher sur cette question du style propre³⁴ et son écho avec l'image. Dans l'écriture de Bottero, les « botterismes » introduisent une forme de poésie d'abord par leur mise en page (retour à la ligne) mais aussi par l'harmonie, les rythmes et les images qui y sont déployés. Dans notre objet d'étude, l'image se construit aussi par rapport à ce tour de phrase bien particulier. Nous avons choisi d'essayer d'en développer un exemple en étudiant le passage de la disparition de Léna quand celle-ci admet, face à Leucémia, qu'elle est morte à cause d'elle (pp. 158 à 161, annexe XII). En admettant cette vérité, Léna sait qu'elle disparaîtra en même temps que son ennemie, mais elle le fait pour tous ceux qui se sont battus pour elle. Ce sont ses mains qui disparaissent en premier, mains qui, nous le verrons au cours de notre étude, tiennent un rôle capital dans la relation salvatrice de Léna et Doudou. Les « botterismes » sont abondamment utilisés pour en parler. Ainsi, à la page 158, Léna venant de chasser Leucémia, se tourne, impuissante, vers Doudou assommé mais ne peut plus bouger car elle commence déjà à disparaître :

Elle baissa les yeux sur ses mains.
Des mains qui, déjà, devenaient translucides. (p. 158)

Dans cette belle anadiplose, la répétition dans la phrase nominale des « mains » les objective d'autant plus que le déterminant passe du possessif « ses » à l'indéfini « des ». Nous avons là un parfait « botterisme ». A la page suivante, le même effet de style inverse complètement la perspective. La mise en page symbolise le ciel et la dissolution : le texte est centré, coloré d'un dégradé plaçant le bleu au centre. Mais la main de Léna résiste :

Une âme devenue infinie et un corps oublié.
Oublié.
Sauf la main.
La main gauche.
Une main
qui refuse de céder. (p. 159)

³³ P. Bottero, entretien donné à *Lecture jeune*, *op. cit.*

³⁴ Cette notion est empruntée à l'analyse du stylisticien Léo Spitzer, qui lui donne cependant un tour beaucoup plus spirituel. Il aurait fallu une étude plus poussée de l'écriture de Bottero pour pouvoir lui appliquer la méthode du « cercle philologique » de Spitzer.

Nous retrouvons ici exactement le même processus : répétition, retour à la ligne, jeu sur les déterminants. L'effet poétique est renversé. A la page suivante, l'image centrale, vient appuyer le texte d'une manière très forte. Elle représente la main tenue par celle du Troll. Ces deux mains liées coupent le récit en même temps qu'elles relient les deux amis, et qu'elle se fait signe de résurrection. Ainsi, l'image se met au service de l'écriture poétique de Bottero, caractérisée par ces « botterismes ».

En conclusion, les jeux de constructions entre le texte et l'image font du CT un livre original, d'autant plus que son format est inhabituel pour un livre de jeunesse. Au sein de la narration du texte, l'illustration apporte un contrepoint subtil grâce à la mise en page. Les différents cadres jouent un rôle particulier. Entre anticipation et théorisation, l'image ouvre un autre espace de lecture et appuie le texte dans son style propre. Toutes ces passerelles entre le texte et l'image permettent l'émergence d'un univers imaginaire au fil des pages que nous allons étudier à présent.

Deuxième partie : La construction d'un univers

Le rapport entre le texte et l'image que nous avons étudié en première partie est au service de l'histoire. Or, le nœud du récit est la construction de l'univers créé par le père écrivain pour sa fille, c'est-à-dire le « basculement » du monde réel dans le monde imaginaire. Il s'agit donc d'étudier comment ce monde fictionnel émerge dans le livre, tant par le récit que par l'illustration.

I. Un monde en construction

Par l'écriture, nous passons avec Léna du temps et de l'espace de sa vie quotidienne « d'avant sa mort », dans lequel elle évolue au début du récit, à celui nouveau du monde fictionnel. Elle entre ainsi dans l'éternité de la vie, dans l'Imaginaire et dans son espace infini.

A) Un nouvel espace : expansion et utopie

Penchons-nous d'abord sur l'espace de ce nouveau monde. Il s'insère dans le monde réel dans lequel vit Léna au début de l'histoire, à travers la végétation qui envahit progressivement tout l'espace. Distinguons-en quatre étapes, selon la temporalité de l'histoire. La première étape est celle des chapitres 1 et 2, qui prennent place dans l'appartement des parents de Léna. Le début *in medias res* raconte leur dispute en soirée, le départ de la mère qui s'en suit et la solitude de Léna pendant la nuit. Dès le lendemain matin, alors que sa mère est absente et que son père continue d'écrire, commence un périple de trois jours pour la fillette, correspondant aux trois étapes suivantes. Le premier jour, le changement de la ville est à la fois extraordinaire et assez simple : le ciel « ruissel[le] de teintes aussi étranges que vives » (p. 15), et une fleur a poussé dans une fissure de mur à un endroit inhabituel. Le soir de ce premier jour, la Nuit effectue son premier assaut³⁵ alors qu'apparaissent les premières créatures maléfiques, à savoir deux hommes que nous découvrons ensuite appartenir à la horde de la Nuit, et un « quelque chose » caché dans une ruelle, « quelque chose » à la fois « lourd », « dur » et « méchant » (p. 23-24). L'espace de cette première journée pourrait être qualifié par l'adjectif « étrange » (p. 18). Le deuxième jour, la végétation envahit la ville, odorante et belle à voir, comme au plus fort du printemps, sans masquer les traces de civilisation.

³⁵ Ce terme guerrier nous semble approprié dans la mesure où, d'une part, la métaphore guerrière est filée dans le texte pages 21 et 22, et où, d'autre part, la Nuit apparaît dans la suite de l'histoire comme une sorte d'entité maléfique à laquelle appartient la horde et qui trouve l'une de ses incarnations dans la personne de Leucémia. Cette dichotomie Jour/Nuit traverse toute l'œuvre de Bottero, parfois sous d'autres concepts comme ceux de Bien/l'Autre (trilogie *L'Autre*) ou encore Harmonie/Chaos (trilogie du *Pacte des Marchombres*).

Nous avons déjà étudié les pages 30 à 35 (annexe V)³⁶, dans lesquelles cette invasion de la végétation décrite par le texte est renforcée par l’envahissement de l’image sur la page. Le soir du deuxième jour, un lac sombre a remplacé la place de la République, et Léna, contrainte au détour, passe par l’hôpital où réside la horde de la Nuit. En face du bâtiment, elle rencontre Sil qui la raccompagne chez elle. Celui-ci affirme que « [l]a ville va se transformer tout au long de la nuit » (p. 71). Et en effet, le troisième jour, l’espace urbain est presque entièrement métamorphosé. Les immeubles sont devenus falaises, les voitures, rochers, et des animaux imaginaires s’y promènent.

Concernant la nature de ce nouvel espace, Noémie Budin, dans sa thèse sur le Petit Peuple dans la littérature fantasy depuis 1992, soutient qu’il s’agit d’un « monde enchanté »³⁷. Si nous sommes en accord avec son interprétation du monde imaginaire comme une ouverture de la vie après la mort et une sorte de « Neverland » consolant pour le père³⁸, certaines de ses analyses nous semblent néanmoins réclamer des nuances. Reprenons-en quelques-unes :

[D]ans *Le Chant du Troll* [...] est établi le parallèle entre un monde réel où la ville est grise, impersonnelle, déshumanisée et dénaturée, un monde où les enfants tombent malades et meurent, avec un univers onirique magique, beau et verdoyant qui rend la mort plus enviable que la vie [...].³⁹

Elle présente à cette occasion l’image de la page 23 en contraste de celle de la page 33. Or, la page 23 figure certes une ville grise et impersonnelle, mais cette ville n’appartient pas vraiment au monde réel, contrairement à ce qui est avancé par l’auteure, et elle ne peut en aucun cas être représentative du Réel. En effet, ces rues noires appartiennent déjà au monde imaginaire, puisque les volutes sombres, les ténèbres et le vent qui s’y déploient sont les effets de la Nuit, force maléfique qui s’oppose au Jour. Les deux personnages présentés sur l’image ne sont pas des « Réels » qui vivraient dans le monde du père de Léna. Ce sont des Helbrumes, créatures maléfiques caractérisées par leur visage lisse (sans yeux, ni nez, ni bouche), caché par lunettes de soleil et un chapeau à large bords. Nous devinons qu’ils appartiennent au monde imaginaire parce qu’ils sont les seuls qui n’ignorent pas Léna, comme elle le remarque elle-même : « Pour eux au moins je ne suis pas invisible » (p. 23). De plus, ils apparaissent plus loin dans la horde de la Nuit (p. 60)⁴⁰. Il y a donc, dans l’interprétation de Noémie Budin, une confusion entre la Nuit et le monde réel. En outre, le Réel n’est pas

³⁶ Cf. notre analyse page 22 de ce mémoire.

³⁷ Noémie Budin, *La Représentation du Petit Peuple dans la littérature francophone contemporaine pour adolescents : tradition et renouvellement féeriques depuis 1992*, Thèse de l’Université de Lorraine, 2016, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01526082> [consulté le 30 décembre 2021], p. 586.

³⁸ *Ibid.*, p. 580. Rappelons que « Neverland » est le nom du pays de Peter Pan.

³⁹ *Ibid.*, p. 577.

⁴⁰ Le nom Helbrume n’est pas cité dans le CT, mais vient de la trilogie *L’Autre*. Les Helbrumes apparaissent dès les premières pages du premier tome (*L’Autre. Le Souffle de la hyène*, Le Livre de Poche, 2012 (Rageot, 2007-2009), p. 25), sont nommées et définies comme créatures maléfiques quelques chapitres plus loin (*Ibid.*, p. 64).

caractérisé par la grisaille. L'entrée de l'école (p. 14), la salle de classe remplie d'élèves (pp. 42-43), le père de Léna et son ordinateur (pp. 27-28, annexe IV) présentent plutôt un aspect familier et coloré. Les enfants et la maîtresse ont chacun un nom, ce qui est loin de la déshumanisation affirmée⁴¹. Par conséquent, si le monde ouvert par l'écrivain a bien des aspects oniriques (cf. l'analyse des pages 86 à 89 déjà faite plus haut), ceux-ci ne triomphent qu'après la victoire définitive du Jour à la fin de l'histoire. Nous pouvons parler d'utopie – dans le sens de lieu idéal – seulement à partir de ce moment-là. Noémie Budin, dans le même passage, affirme que le feu vert de la page 33 exprime « la possibilité de poursuivre son parcours sur le chemin de la vie, représenté à travers la voie de circulation »⁴². Cela nous semble être une extrapolation quelque peu fantaisiste, car, s'il y a bien un feu vert à la page 33, la page 32 (sur la même double-page) comporte deux feux rouges. Les feux de circulation sont là tout simplement parce que la végétation n'a pas encore envahi toute la ville ; ils sont verts ou rouge comme habituellement en ville. De plus, entre ces deux pages, il ne se passe rien au niveau du récit, à ce moment purement descriptif, qui puisse expliquer de manière fondée le passage du feu rouge au feu vert sur la double page comme l'ouverture d'un « chemin de la vie » possibilité qui n'est d'ailleurs pas laissée à Léna à cette étape de l'histoire. Enfin, si une route devait avoir une telle symbolique, ce serait le sentier de forêt par lequel s'en vont Léna et Doudou à la fin du récit (pp. 185-186, annexes XIV et XV) plutôt que cette rue au feu vert.

Ce chemin qu'empruntent Léna et Doudou s'enfonce dans l'Imaginaire qui n'est plus mêlé au Réel. Cet achèvement du « basculement » est permis parce que, sur les trois jours, l'espace fictionnel est en expansion. Divers éléments grandissant au fil des pages en témoignent : la petite fleur rouge, les arbres, etc. Par ailleurs, les indications spatiales abondent pour aider à percevoir ce changement. La statue du général de la place de la République est ainsi « ensevelie sous une couverture de clématites et de chèvrefeuille » (p. 35), et cette même place de la République est remplacée par un lac aux sombres remous que Léna découvre le soir même. L'expansion de l'Imaginaire coïncide sans étonnement avec la progression du travail de l'écrivain. Au « soir-matin »⁴³ du troisième jour, quand l'histoire du père est achevée, le monde fictionnel l'est aussi. Cependant, durant tout le récit, au sein de cet espace imaginaire, un seul espace réel persiste,

⁴¹ Noémie Budin parle de déshumanisation en interprétant l'image représentant la silhouette des Helbrumes qui sont des Imaginaires (CT, p. 23) : « il s'agit d'une ville grise, impersonnelle, si banale que rien ne permet de reconnaître ses rues ou ceux qui s'y promènent » (N. Budin, *op. cit.*, p. 578). De plus, ces silhouettes sont clairement reconnaissables si on lit attentivement le texte (« deux hommes en costume sombre », page 22. « [I]ls ne portaient pas de manteau et les chapeaux à large bord qui les coiffaient paraissaient plus adaptés à l'été sur la plage qu'à la ville au mois de décembre », page 23).

⁴² N. Budin, *op. cit.*, p. 578.

⁴³ Nous utilisons ce terme étonnant car la nuit du troisième au quatrième jour n'a pas lieu. Le soleil se lève juste après son coucher, donc le soir du troisième jour est déjà le matin du quatrième. Nous analysons cette temporalité dans la prochaine sous-partie.

« [p]arfaitement intact » (p. 183), au milieu de l'Imaginaire : l'appartement des parents de Léna. Celle-ci y revient tous les soirs de son périple, jusqu'au « soir-matin » du troisième jour. Cet immeuble est le lieu de l'élément déclencheur – la dispute des parents – et du dénouement – leur réconciliation. L'exacte identité des espaces de début et de fin est cependant à nuancer. En effet, l'appartement persiste dans le monde imaginaire pendant toute la durée de l'écriture, alors que nous suivons avec le narrateur le point de vue de Léna qui vit déjà dans le monde imaginaire. Or, à la fin du récit, le point de vue bascule du côté des parents qui, eux, vivent dans le Réel et n'ont pas vécu cette transformation, si ce n'est par les mots. Ainsi, après la lecture du roman, la mère est invitée par son mari à regarder à travers la fenêtre. Elle y voit la cohue d'une matinée urbaine quand se superpose, pendant une seconde, l'image de Léna et Doudou s'éloignant sur le chemin de forêt. Au moment de ce départ définitif, l'Imaginaire devient indépendant du Réel et nous pouvons nous demander si la vision des parents n'est pas justement le fruit de leur imagination. La mise en abyme du travail de l'écrivain mène à cette hésitation sur la réalité du monde imaginaire selon le point de vue emprunté par le narrateur. Il nous place tantôt du point de vue de Léna, qui vit dans l'histoire, tantôt de celui des parents, qui l'écrivent ou la lisent. L'utopie, lieu idéal, qu'est l'Imaginaire est pour eux une utopie au sens étymologique⁴⁴, c'est-à-dire un lieu inexistant et irréel.

Mais cet espace de l'Imaginaire semble s'étendre bien au-delà de la ville, puisque Sil affirme : « LES CONTREES IMAGINAIRES sont nombreuses » (p. 120). Les créatures fantastiques vont et viennent, passent d'un monde à l'autre, liant ainsi plusieurs mondes entre eux. Nous aurons l'occasion d'approfondir ce point dans notre troisième partie, par l'étude de la théorie élaborée par Bottero lui-même.

B) Du temporel à l'a-temporel

Étudions à présent la temporalité de l'Imaginaire. Comme nous l'avons observé, l'histoire se déroule sur quatre jours, durant lesquels Léna passe progressivement du monde réel au monde imaginaire. Cependant, la temporalité est bousculée dès le premier jour : nous sommes au mois de décembre et une petite fleur pousse sur le mur, comme si c'était le printemps (p. 18). Ce changement de saison se poursuit le jour suivant : les oiseaux piaillent « comme au plus fort du printemps » (p. 33) et « l'air [est] tiède » (p. 35). La Nuit reprend ses droits le soir même, faisant chuter les températures (p. 47), tandis que le lendemain, le printemps est de nouveau au rendez-vous. Pendant le troisième jour, Léna rencontre le Troll et l'armée du Jour, fait son discours et vainc Leucémia à la tombée du soir. Ce schéma, apparemment simple, se termine pourtant par un

⁴⁴ Utopie vient en effet du grec *topos*, le lieu, auquel s'ajoute le préfixe « u- » venant de *ou* qui signifie « non ».

étonnant revirement temporel : au soir du troisième jour, le matin revient. En effet, alors que l'entrée de Léna et Doudou dans l'hôpital a lieu à la tombée de la nuit, leur sortie s'effectue au lever du soleil. En témoigne la remarque étonnée de Léna : « Même la nuit se retire alors qu'elle venait juste de s'installer. » (p. 173) Or, le premier élément annonciateur du « basculement » est justement une anomalie du jour, un « faux pas » (« Comme si le jour avait trébuché en se levant et renversé les couleurs dont il paraît certains petits matins » (p. 15)). Le « basculement » se résout donc par le retour du jour avec ce lever de soleil en pleine nuit : la boucle spatio-temporelle est ainsi bouclée.

Cependant, le cadre spatio-temporel semble aller au-delà de ces trois jours et de cette ville. Il faut en effet noter un point de bascule qui fait passer cette temporalité à une sorte de « hors-temps », selon l'expression d'Anne Besson. Cette dernière en fait d'ailleurs l'une des caractéristiques du genre fantasy : « sa construction affiche pour modèle le voyage initiatique d'épreuve en épreuve où se révèle(nt) le/les héros, voyage reculé dans un hors-temps et inscrit dans une géographie imaginaire »⁴⁵. Si l'Imaginaire n'est pas d'emblée présenté comme infini et éternel, le lecteur comprend petit à petit que Léna et Doudou entrent dans une éternité. Un moment nous semble particulièrement décisif dans cette optique, à savoir celui de la rencontre entre les deux amis, aux pages 98 et 99 (annexe IX), que nous étudierons davantage quand nous nous pencherons sur la singularité de leur relation. Notons simplement que cette rencontre fait apparaître pour la première fois le terme d'« éternité » : « nous avons l'éternité pour en être sûrs » (p. 99). Cette notion d'intemporalité traverse ensuite de plus en plus les dialogues entre Léna et Doudou, ce dernier lui faisant comprendre que, grâce à leur rencontre et à leur « fusion », ils sont introduits dans un paradoxe temporel qui les place hors du temps :

Tu n'es pas petite, Princesse, tu n'as pas d'âge. Tu n'as plus d'âge. Tu le sais, n'est-ce pas ? [...] Bientôt, ceux qui entendront ta voix s'imagineront que tu as cent ans, tandis que ceux qui auront la chance de croiser ton regard plongeront dans un rêve d'éternité. (p. 124)

– C'est simple, tu vas voir. Toi tu es morte mais tu es vivante, enfin... tu es là et tu ne peux pas mourir puisque tu es déjà morte, tu me suis ? [...] Moi, je suis vivant mais uniquement depuis que je t'ai rencontrée, avant j'étais mort. Je suis vivant mais comme tu ne peux pas mourir, ben... je ne peux pas non plus.

– Ça veut dire que...

– Ça veut dire qu'on a de la chance de bien s'entendre parce qu'on n'est pas près de se quitter. (p. 170)

Si j'ai bien compris ce que tu m'as dit hier, nous avons l'éternité devant nous. Il n'y a donc pas de temps à perdre ! (p. 177)

⁴⁵ Anne Besson, *La Fantasy*, Klincksieck, 2007, coll. « 50 questions », p. 34.

Ce paradoxe temporel provient donc du lien étonnant de Léna et Doudou, qui vient mêler la mort et la vie. Par le phénomène de la « fusion », l'un et l'autre se rendent réciproquement immortels.

L'immortalité du duo s'enracine dans l'univers tout entier. Au moment de leur rencontre, l'univers personnifié, « hoquêt[e] » (p. 98) avant de « ronronn[er] » (p. 102). Ensuite, « aucune force au monde, fût-elle celle du néant ou du destin, ne peut ouvrir » leurs mains liées (p. 160), et l'élan avec lequel Doudou retient Léna est de la « force d'un tourbillon cosmique » (p. 161). Plus que cela, le rapport qu'ils entretiennent avec cet univers est celui de la possession :

– Tu as une maison ?

– Une maison ? s'étonna Doudou. Pour quoi faire ?

Il désigna l'herbe épaisse à leurs pieds puis le ciel marine que le matin rayait d'or et éclaboussait de pourpre.

– Un lit et un toit, déclara-t-il. Ça ne te suffit pas ? (p. 176)

Le Troll et la fillette considèrent ce nouveau monde comme leur maison, ils le possèdent tout entier, et à raison, puisque c'est le père de Léna qui le lui a offert « pour qu'elle y vive » (p.78).

II. Créatures et Imaginaire

Dans le déploiement de l'Imaginaire, outre la croissance exceptionnelle de la végétation luxuriante, apparaissent de nombreuses créatures inexistantes dans le Réel : animaux étranges, monstres, créatures issues des contes, des mythes, des légendes... Cet ensemble participe sans conteste au dépaysement du lecteur qui entre ainsi avec Léna dans le monde parallèle. Chez Pierre Bottero, ce bestiaire extraordinaire fait partie intégrante de l'univers de fantasy qu'il déploie au fil de ses romans. Puisque nous nous intéressons à la construction de l'univers en question, l'étude de ces créatures nous semble un passage nécessaire.

A) Le bestiaire fantastique, une clef de l'Imaginaire ?

« [U]n roman fantastique sans créature est un peu comme une maison sans fenêtre », aurait écrit Pierre Bottero dans un article intitulé « Donner vie à des créatures ». Si l'authenticité de cette phrase n'a pas pu être prouvée⁴⁶, il n'en reste pas moins que les créatures imaginaires jouent un rôle crucial dans l'univers de Pierre Bottero en général et tout particulièrement dans le CT. En effet, ce

⁴⁶ Pierre Bottero (?), « Donner vie à des créatures », URL : <https://marchombre.fr/texte-inedit-le-fantastique-de-pierre-bottero/>, mis en ligne le 24 avril 2020 [consulté le 15 juin 2022].

Les administrateurs du site <https://marchombre.fr> essaient de regrouper tous les textes inédits de Pierre Bottero. La source directe de ce texte n'est pas disponible, mais l'auteur de l'article dans lequel se trouve cet inédit affirme qu'il a été écrit par Bottero lui-même. Le style d'écriture comme le contenu nous semblent bien correspondre à ce qu'a écrit Bottero, c'est pourquoi nous nous sommes autorisée à citer cette phrase.

sont elles qui permettent à la petite fille de vaincre Leucémia et d'entrer dans l'éternité de l'Imaginaire : Doudou – un Troll –, Sil – un Elfe –, Burph – un Sprite. Plus largement, au sein du genre de la fantasy, les créatures imaginaires tiennent une place de choix dans les mondes secondaires : il n'y a qu'à observer l'œuvre « fondatrice »⁴⁷ du genre, celle de Tolkien, dont la lecture fut capitale pour Pierre Bottero⁴⁸. Dans la Terre du Milieu tolkienienne foisonnent toutes sortes de créatures, plus ou moins inspirées du folklore anglais : Elfes, Nains, Orques, Ents, Hobbits... Ce bestiaire, mis en scène par Tolkien, fige un certain nombre de représentations de ces espèces (ayant des visages différents selon les traditions) et en invente de nouvelles. De nombreux auteurs de fantasy ont fait de même, créant de nouvelles créatures ou reprenant certaines d'autres écrivains ou traditions, changeant parfois leurs caractéristiques. Pierre Bottero ne fait pas exception. Par exemple, il reprend les Elfes et leurs caractéristiques typiques⁴⁹ : oreilles pointues, ouïe fine, longévité exceptionnelle, archers hors pairs, relative petite taille. Parallèlement à cela, dans le même mouvement créateur, il invente un Ts'lich, « improbable croisement d'une mante religieuse et d'un lézard géant » (p. 166)⁵⁰. Il affirme lui-même, dans l'article cité ci-avant :

En écrivant mon premier roman de fantasy, j'ai fait une nouvelle découverte. Si certaines créatures tirées du réservoir acceptent volontiers d'être disséquées pour offrir à l'auteur/chirurgien/sculpteur la partie de leur anatomie ou de leur mode de vie qui l'intéresse (au choix, les crocs, les ailes, la télépathie, la couleur, l'agressivité, la ruse, la vitesse, les écailles...), certaines autres sont si solidement ancrées dans la réalité qu'elles ne sont pas transformables, ou de façon très minime. Pour exemple, si dans *La Quête d'Evilan*, j'invente sans problème une goule⁵¹, mélange de mort-vivant et de démon avec une pointe deliche, quoi que je puisse tenter, un dragon reste un dragon. Il est possible de jouer avec son caractère, bon ou mauvais, son intelligence, extraordinaire ou juste exceptionnelle, ou sa couleur, mais dans tous les cas le dragon est et restera une créature de sublime puissance.⁵²

⁴⁷ Nous mettons ce terme entre guillemets puisque Tolkien n'est pas le premier écrivain de fantasy mais que son œuvre a été un tournant dans son genre. Pour plus de précision, cf. A. Besson, *op. cit.*, question n°16 : « La *fantasy* commence-t-elle avec Tolkien ? », p. 61 *et sq.*

⁴⁸ Cf. « La genèse du Pacte des Marchombres ou 8 pièces choisies parmi les 153 000 qui composent le puzzle que vous tenez entre les mains », in *Le Pacte des Marchombres*. Ellana, Le Livre de Poche, 2010, pp. 385-386.

⁴⁹ Cf. la synthèse sur les Elfes effectuée par Jean-Luc Bizien et Caroline Picard, *Elfes et autres guerriers-mages*, Casterman, 2007, coll. « La Bibliothèque du Fantastique ».

⁵⁰ Pour une analyse partielle de l'inspiration mythologique de ce bestiaire, cf. Florie Maurin, *La fée, l'enchanteur, et leur(s) monde(s) : réécritures antiques et médiévales dans La Quête d'Evilan*, Mémoire de Master de l'Université Clermont Auvergne, 2018, pp. 9-10.

⁵¹ Nous nous permettons de préciser que la goule n'est pas inventée de toutes pièces par Bottero, mais inspirée par le folklore oriental, *Les Mille et une nuits* en particulier. Cf. l'article du Trésor de la langue française informatisé (TLFI), qui en donne la définition suivante : « Vampire femelle qui, selon les superstitions orientales, dévore les cadavres dans les cimetières. » URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/goule> [consulté le 15 juin 2022]

⁵² P. Bottero (?), « Donner vie à des créatures », *op. cit.*

Dans le CT, les créatures imaginaires sont exposées à travers un prisme opposant celles de la Nuit et celles du Jour, soit les « méchantes » contre les « gentilles »⁵³. Cette opposition est rendue visuellement par la prédominance des teintes sombres (pp. 58-59) et un aspect répugnant (croc, rictus...) pour la Nuit contre des teintes chatoyantes et un aspect plus proche du Réel pour le Jour. Les noms des créatures, plus ou moins familiers au lecteur selon sa connaissance du folklore et de la fantasy d'une part et de l'œuvre de Bottero d'autre part, foisonnent au fil des pages. Ils sont tous mis en valeur par l'usage de petites capitales et de majuscules. Si le nom de l'espèce n'est pas donné, une description détaillée apporte des informations qui la placent irrévocablement dans le bestiaire imaginaire. En son sein, et plus particulièrement au sein de l'armée du Jour, nous reconnaissons des membres de ce qui a été appelé par la tradition du conte le Petit Peuple. Noémie Budin dans sa thèse évoquée ci-dessus, le définit ainsi :

L'expression Petit Peuple désigne d'abord en français la « [c]atégorie sociale qui comprend les gens de conditions les plus modestes », c'est-à-dire le bas peuple. Par extension, la formule a peu à peu été utilisée pour parler des êtres humanoïdes issus des légendes et des récits traditionnels. Il s'agit des Fées, des Lutins, des Gnomes, des Trolls, des Elfes et de toutes les créatures assimilées, qu'elles soient d'origine païenne et folklorique ou littéraire.⁵⁴

Des précisions sont ajoutées quelques pages plus loin :

Nous étudierons donc le Petit Peuple féerique comme étant l'ensemble des créatures surnaturelles humanoïdes issues d'une tradition populaire ou littéraire et souvent représentées comme étant de petite taille. Cela signifie que nous prendrons en compte les personnages qui ont quelque chose d'humain, c'est-à-dire des êtres semblables ou comparables aux Hommes, que ce soit physiquement (bipèdes avec un pouce préhenseur et un visage expressif), intellectuellement (parole, réflexion, religion), ou encore par leur communauté (société, politique, lois), etc. Il faudra aussi que ces êtres humanoïdes soient dotés de capacités surnaturelles qui les différencient des Humains normaux.⁵⁵

Elle affirme aussi, à la page 23 que le Petit Peuple est « un élément essentiel des fictions contemporaines », en fantasy du moins. C'est pourquoi nous allons nous pencher sur le portrait de certains de ses membres, offert au fil des pages.

⁵³ L'opposition Jour/Nuit peut être perçue comme une forme de manichéisme dans le CT, mais nous tenons à souligner que cette opposition Bien/Mal du cycle de l'Ailleurs, comme dans de nombreux ouvrages de fantasy, est loin d'être simpliste. Cf. A. Besson, *op. cit.*, question n° 47 : « L'opposition entre Bien et Mal est-elle manichéenne ? », pp. 173-175 ou encore Irène Fernandez, *Défense et illustration de la féerie. Du Seigneur des anneaux à Harry Potter : une littérature en quête de sens*, Philippe Rey, 2012, pp. 94-104.

⁵⁴ N. Budin, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁵ N. Budin, *op. cit.*, p. 15.

B) Portraits du petit Peuple : le cas de Burph le Raconteur

Au moment de l'arrivée de Léna sur les lieux de campement de l'armée du Jour, un certain nombre d'espèces du Petit Peuple est rassemblé : « Une armée se tenait là, bataillons d'archers ELFES, cohortes de guerriers NAINS en armure, CENTAURES, cavaliers FAËLS à la peau sombre, GNOMES maussades et trapus, ainsi qu'une multitude de PIXIES et de SPRITES. » (p. 109). De la page 110 à la page 117 (annexe X), Sil effectue les présentations en dressant une série de portraits des combattants. A cette description détaillée est jointe une série d'images représentant un individu de chaque espèce. Cette mise en image est particulièrement intéressante à analyser. En effet, chaque créature y est représentée seule (exception faite des Pixies qui sont deux), selon un plan moyen (tête-pied), directement sur le blanc de la page. André Gunthert, spécialiste d'histoire visuelle, dans un article de son blog « L'image sociale », affirme que l'esthétique du portrait est « élaborée comme une représentation idéalisante et volontiers intemporelle »⁵⁶. Ce passage en est le parfait exemple. En effet, les images sont là pour typifier l'espèce, mettre un visuel sur la description du texte. De plus, l'illustration ne s'arrête pas à cette représentation tête-pied : sur les pages adjacentes sont présents des grossissements de certains portraits, par série de deux, trois ou quatre cadres noirs alignés. Ce mode de mise en page évoque inévitablement les images produites par les photomaton, ces « machine[s] à portrait »⁵⁷, présentant une série de portraits juxtaposés, identiques ou non. Or, dans un commentaire en réaction à l'article cité plus haut, Gunthert affirme : « le photomaton est en effet un excellent exemple de mise en scène décontextualisé »⁵⁸. Cette représentation picturale est donc parfaitement en adéquation avec l'esprit du texte, qui vise à faire découvrir à Léna, et donc au lecteur, ces créatures hors du commun. Par conséquent, les images du CT illustrent plus largement les membres du Petit Peuple exposées dans les autres ouvrages du cycle de l'Ailleurs.

Dans cette série de portraits, si les Sprites sont évoqués mais ne sont pas illustrés, ce manquement est contrebalancé par les nombreuses images de Burph présentes dans tout le CT. Nous souhaitons nous pencher en particulier sur ce personnage car il participe au mouvement créateur de l'écrivain et constitue une figure importante et originale dans le récit.

Notons avant tout que c'est au cours du deuxième jour du récit que Léna rencontre Burph. Il est le premier Imaginaire qu'elle voit. A partir de là, le Sprite reste avec elle tout le long de l'histoire. C'est aussi lui qui annonce le « basculement » à la fillette. Pourtant, en même temps, il n'est que de peu d'utilité puisqu'il se trouve incapable d'expliquer à Léna de quoi il s'agit

⁵⁶ André Gunthert, « Le portrait, du théâtre dans la photo », in *L'image sociale*, mis en ligne le 18 septembre 2016, URL : http://imagesociale.fr/3571#identifiant_1_3571 [consulté le 15 juin 2022].

⁵⁷ Article « Photomaton », TLFi, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/photomaton> [consulté le : 15 juin 2022].

⁵⁸ A. Gunthert, *op. cit.*

véritablement, ce qui lui vaut une remarque menaçante de Doudou quand Léna perd pied à cause de son manque d'explications – « Pas malin de la faire pleurer, grogna-t-il en fermant ses énormes poings. Pas malin et pas prudent » (p. 119) –, ainsi qu'une autre remarque, acerbe, de Sil – « Tu ne lui as vraiment rien expliqué ? [...] Stupide SPRITE. » (p. 119).

Ensuite, Burph est un personnage à l'intersection des traditions. A première vue, si le mot « sprite » semble étranger au français et sonne comme un nom inventé, il vient en réalité de l'anglais et signifie « lutin » ou « farfadet ». De la même manière, le mot « pixie » se traduit de l'anglais par « lutin » ou « fée malicieuse ». Il désigne le peuple de petits êtres ailés « alliés de toujours » des Sprites (p. 117). Contrairement à ces derniers, les Pixies sont bien connus dans la tradition merveilleuse anglaise, et ont déjà été réutilisées dans la fantasy française, par Fabien Clavel⁵⁹ par exemple. Pierre Bottero, en choisissant ces mots anglais et notamment celui de Sprite, se met donc volontairement en décalage par rapport à la tradition française des lutins et des fées classiques, tout en offrant une forme de dépaysement par les sonorités. En outre, Burph a des caractéristiques physiques typiques de nombreux membres du Petit Peuple (Elfes, Lutins et Gnomes notamment) : oreilles pointues, chapeau pointu, petite taille, pommettes saillantes, visage malicieux ainsi que chaussures à bout pointu et recourbé. Lors de la première apparition de Burph, page 36, l'image le représente avec tous ces attributs, à moitié caché par la corolle d'une fleur. En effet, le Petit Peuple est réputé pour se dissimuler aux yeux des hommes en se réfugiant dans la nature qu'ils protègent. Cette représentation est héritée du folklore médiéval, tout comme un large pan des univers fantasy, héritage déjà étudié par les universitaires qui travaillent sur Bottero⁶⁰. Dans le CT, les illustrations de Burph sont de deux types : colorées, dans le style de la grande majorité des images ou bien stylisées en noir et blanc, seul le chapeau jaune et rouge étant coloré. Les premières représentations du Sprite sont utilisées pour illustrer des épisodes du récit, comme lorsqu'il interpelle Léna du haut de la bibliothèque (p. 79, annexe VII). Même si les secondes illustrations apparaissent seulement quand il est présent aux côtés de la fillette, elles ne correspondent pas du tout à ce que raconte le texte. Ces images le mettent en scène jouant au fil des pages sur les éléments structurant le livre (annexe VIII) : assis sur des frises décoratives, des cadres ou le blanc de la page (pp. 38, 78, 81, 82, 84, 85, 108), faisant de la balançoire (pp. 40, 82), lisant une histoire (p. 80), écrivant le numéro du chapitre, le soutenant ou le présentant (pp. 81, 83, 84), en tailleur ou en position de yoga (pp. 83, 107, 171), debout (pp. 83, 108) ou marchant (pp. 108, 174). On le reconnaît également sur la première de couverture du CT (annexe I), assis sur le « o » de « Troll », sur la tranche (assis sur le C, comme Pierrot La Lune), et sur la quatrième de couverture, allongé sur le code barre.

⁵⁹ Cf. « Questions à Fabien Clavel sur le Petit Peuple », in N. Budin, *op. cit.*, p. 640.

⁶⁰ Cf. les travaux de Florie Maurin, d'Emilie Boulé-Roy et de Mélanie Maillard cités en bibliographie.

Toutes ces représentations, ainsi que les paroles et gestes de Burph déployés dans le récit, nous permettent d'identifier ses caractéristiques morales. Il est joueur, sympathique, espiègle, bavard, raconteur, mais pas très intelligent, défaut reconnu par Burph lui-même : « Je sais raconter des histoires, mais dès qu'il s'agit de réfléchir... » (p. 82). Elles confirment son appartenance au Petit Peuple, notamment à la famille des lutins, créatures souvent définies par leur espièglerie.

Dans la mesure où il joue avec les éléments de mise en page, Burph est une figure du métatextuel. Cela est d'autant plus important que, par ses talents de conteurs, Burph devient un avatar de l'écrivain et participe à la métafiction construite dans le CT. Ce troisième aspect nous semble capital dans l'étude de ce personnage. Comme nous venons de le voir, sa représentation au fil des pages dépasse largement ce qui est dit dans le récit. Ce jeu avec les cadres de l'histoire⁶¹ montre que le Sprite, contrairement aux autres personnages, jouit d'une liberté inédite. De plus, les images citées ci-dessus le présentent comme ayant un lien tout particulier avec la lecture, l'écriture et le lecteur. Sa présence à l'entête de nombreux chapitres est particulièrement significative, notamment quand il écrit le numéro du chapitre, de même que sa présence sur le haut de la bibliothèque, ou encore quand il lit l'histoire. « Les SPRITES sont de merveilleux conteurs d'histoires et parmi les SPRITES, je suis le meilleur. », affirme-t-il (p. 80). « Elles sont belles tes histoires. C'est vrai que tu racontes bien », lui murmure Léna au chapitre suivant (p. 81). Burph devient ainsi un archétype du conteur, ou plutôt du « raconteur » tel que le décrit Walter Benjamin dans son texte du même nom⁶². Garant d'une tradition orale, tout en étant très libre, transmetteur et créateur, le raconteur est bien un parent de l'écrivain. Ce lien avec le conte rapproche encore plus le Sprite de la tradition médiévale. Le terme de « raconteur » est d'ailleurs exactement celui qu'il emploie lui-même. Nous pouvons même aller plus loin : Burph devient démiurge, presque au même titre que le père. En effet, à la page 80, le livre qu'il tient dans les mains s'appelle « Ewilan ». Or, Ewilan est le nom de l'héroïne de plusieurs romans de Pierre Bottero, dont le père écrivain est presque une figure autobiographique, comme nous le verrons dans la troisième partie de notre étude. Burph devient donc le « raconteur » de l'histoire écrite par le père : il la fait entrer dans le domaine de la légende de l'Imaginaire. Ce processus métafictionnel qui donne au monde une profondeur ouvrant les possibles est récurrent chez Bottero⁶³ comme chez de nombreux autres auteurs de fantasy, ce qu'analyse ainsi Laurent Bazin :

⁶¹ Cf. première partie de notre étude.

⁶² Walter Benjamin, *Le Raconteur : à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov suivi d'un commentaire de Daniel Payot*, Circé, 2014.

⁶³ Par exemple, au début de *La Quête d'Ewilan. L'Île du Destin* (Rageot, 2003-2015-2016, coll. « Rageot Poche », pp. 7-15), le résumé des aventures des tomes précédents est présenté sous la forme d'un dialogue entre un chroniqueur de l'empire de Gwendalavir et ses élèves, alors qu'il leur présente en cours l'histoire d'Ewilan.

Ainsi, le lecteur, semblable en cela aux héros appelés à explorer les à-côtés de leur environnement, franchit le seuil d'un monde parallèle doté d'une histoire souvent immémoriale, de règles et de rites, d'ancêtres et de légendes, de chroniques et d'archives – bref d'un continuum mémoriel qui préexiste à l'intrigue et déploie autour des personnages autant que du lecteur un système spatio-temporel d'une grande densité diégétique⁶⁴

De discrets ponts entre les mondes sont donc tissés dans le CT, pour l'œil avisé d'un lecteur connaisseur de l'univers botterien.

C) Ponts entre les mondes : la jubilation de l'omniscience du lecteur

« Jubiles-tu, lecteur ? » Cette question est posée par Pierre Bottero lui-même à la fin du troisième tome du *Pacte des Marchombres*, dans un bonus de l'édition de poche⁶⁵. L'auteur y parle du travail de l'écriture avant d'affirmer que la clef essentielle pour écrire est la jubilation :

Je finirai en insistant sur l'essentiel : l'écriture est jubilation !
Jubilation quand j'arpente les territoires magiques de mondes imaginaires.
Jubilation quand mes personnages s'aiment, se disputent, parlent, se taisent...
Jubilation quand j'écris une scène de bagarre.
Jubilation quand, au détour d'un paragraphe, une phrase me fait pleurer.
Jubilation quand j'éclate de rire, seul devant mon ordinateur.
Jubilation quand une créature terrifiante surgit à l'improviste de derrière une page.
Jubilation quand un mot inespéré me donne le *la*.
Jubilation quand je parviens à faire partager ma jubilation.
Jubiles-tu, lecteur ?⁶⁶

Le lecteur est renvoyé à sa propre expérience. Nous pensons que la jubilation éprouvée à la lecture du CT est décuplée par la connaissance de l'ensemble du livre-monde de Bottero. En voyant certains détails qu'un lecteur ignorant ne peut pas voir, il est possible de tisser des liens entre les livres. Tout en augmentant le plaisir de la lecture par cette re-connaissance, une forme de complicité se crée. C'est le bénéfice de l'intratextualité. Nous avons déjà parlé de la très discrète présence des romans de la *Quête* et des *Mondes d'Envilan*, comme ceux de la trilogie du *Pacte des Marchombres* présents dans la bibliothèque. Le récit du CT raconte lui-même l'origine du duo Eejil-Doudou rencontré dans les deux derniers tomes du *Pacte* : *Ellana, L'Envol* et *Ellana, La Prophétie*. Puisque nous étudions en particulier les créatures dans cette partie, il semble important d'insister sur le fait

⁶⁴ Laurent Bazin, « L'Age de tous les possibles ? Adolescence et fictions de mondes », *Revue de la BNF*, n°59, 2019, p. 60.

⁶⁵ « Et après ? », in *Le Pacte des Marchombres. Ellana, La Prophétie*, Le Livre de Poche, 2010 (Rageot, 2006-2008), pp. 615-629.

⁶⁶ *Ibid.*

que les ponts entre les mondes sont particulièrement visibles dans ce bestiaire. En effet, il contribue à tisser des liens essentiels pour faire du cycle de l'Ailleurs un seul et même système car il se retrouve dans tous les livres. Les exemples sont multiples ; contentons-nous d'en reprendre quelques-uns.

La connaissance du livre-monde de Bottero nous permet de nommer et de reconnaître des créatures simplement évoquées. Nous avons déjà parlé des Helbrumes, ces hommes sans visages présents dans *L'Autre*. De la même manière, nous reconnaissons « les petits singes noirs piaillant et montrant les dents » (p. 60) présents sur l'image de la première vision de l'hôpital (pp. 58-59) et décrits à nouveau page 141 : « une kyrielle de petits singes noirs hargneux ». Ces singes apparaissent dans *Les Ames croisées*, à deux reprises (nous ne citons que la première occurrence) :

Assailli par une nuée de singes minuscules, le petit alezan se cabrait, sans parvenir à libérer ses rênes du buisson où elles étaient attachées.

Les singes, noirs et pourvus d'une courte queue glabre, profitaient de son impuissance pour bondir sur son dos, s'agripper à ses jambes, le mordre avec férocité.⁶⁷

Ce n'est que dans *L'Autre*, au tome II, que ces bestioles sont nommées et définies.

*Malgré leur faculté de téléportation et leur férocité, les Ims sont proies bien plus que prédateurs en Fausse Arcadie. Pour éviter d'être exterminés, ils se sont liés à la plus puissante des créatures arcadiennes. Serviteurs zélés des Kharx, les Ims ne s'éloignent jamais de leurs maîtres et ne craignent donc pas grand-chose.*⁶⁸

Ainsi, un simple groupe nominal dans une description du CT peut éveiller tout un champ intratextuel.

Plus largement, c'est toute une ambiance que Pierre Bottero instille au fil de ses romans, par des expressions propres (étudiées ci-après), ou encore des odeurs récurrentes, comme celle de la menthe poivrée. On trouve de multiples occurrences de cette odeur au fil du cycle de l'Ailleurs, chose, d'après nous, assez peu commune pour un auteur de saga :

L'air sentait la menthe poivrée (CT, p. 175)

Lorsque Remous piétina une touffe d'herbe vert céladon et que la senteur magique de la menthe poivrée monta jusqu'à ses narines, elle tira sur ses rênes sauta à terre. Elle cueillit un brin de menthe et l'écrasa entre ses doigts avant d'enfourer son visage dans ses mains pour en humer l'effluve. Pourquoi cette odeur l'émouvait-elle tant ? (*Ellana. L'Envol*⁶⁹)

⁶⁷ P. Bottero, *Les Ames croisées*, Rageot, 2010, p. 238.

⁶⁸ P. Bottero, *L'Autre. Le Maître des tempêtes*, Le Livre de Poche, 2012 (Rageot, 2007-2009), p. 213. La mise en forme est gardée de l'origine.

⁶⁹ P. Bottero, *Le Pacte des Marbombres. Ellana, L'Envol*, Le Livre de Poche, 2010 (Rageot, 2006-2008), p.245.

[L]a chambre sentait la menthe poivrée (*Les Ames croisées*⁷⁰)

Cela est tellement caractéristique de Pierre Bottero que l'éditeur choisit de le remercier spécialement pour cela dans l'hommage qu'il lui rend au début du CT : « Merci pour la menthe sauvage » (p. 5).

La création d'un univers passe donc par un jeu de références intratextuelles : de l'odeur aux légendes en passant par les personnages et, bien évidemment le style propre de l'auteur et les expressions qu'il emploie.

III. L'importance des noms

Une autre clef précieuse donnée par Pierre Bottero sur la construction de ses mondes imaginaires est l'importance des noms et des expressions. En effet, la manière d'écrire influe d'autant plus sur la création d'un univers qu'elle possède ses tournures et son vocabulaire propres.

A) Une autre clef de l'univers imaginaire et de ses ponts

« Ecrire, même de la fantasy surtout de la fantasy, c'est s'empoigner avec les mots, jouer avec eux, les caresser, les empiler, les bousculer... »⁷¹ Cette affirmation de Pierre Bottero, ouvrant un appendice inédit du premier tome du *Pacte des Marchombres*, nous plonge au cœur de sa manière d'écrire et de concevoir la fantasy. Il développe dans ce texte différents aspects de la construction de ses univers : « L'amour », « La bagarre », « La relation maître-élève », « La mort » et « Les noms ».

Comment faire pour que le lecteur, une fois franchie la porte conduisant à mon monde, ait la sensation de se trouver ailleurs ? Ce n'est pas parce que le roman est catalogué fantasy que le dépaysement est assuré. Pour que l'effet fonctionne, il faut insérer des éléments dans la narration qui, insidieusement ou, au contraire, avec brutalité, vont convaincre le lecteur qu'il n'est plus chez lui.

Placer à chaque page des montagnes hautes de vingt kilomètres, des bestioles à vingt-six pattes pesant trois tonnes, ou des hordes gobelinesques assoiffées de sang ne suffit néanmoins pas toujours. Voir donne envie de vraiment se trouver ailleurs tant le résultat est pesant.

Tout est question d'équilibre. [...]

Impossible d'écrire un roman de fantasy dont le héros s'appellerait Marcel Dupont (à moins de se spécialiser dans la burlesque fantasy) mais que dire des textes où « Kalanderegil se préparait à affronter le querbixux près de Thys Poutrigh lorsque les Thurfiops et leurs alliés mhursikx éveillèrent le Paarniuh à l'aide d'une rghuinette » ?

Pas de dépaysement dans le premier cas et envie de rentrer chez soi dans le second !

⁷⁰ P. Bottero, *op. cit.*, p. 197.

⁷¹ P. Bottero, « Mais encore ? », in *Le Pacte des Marchombres*. Ellana, *op. cit.*, p. 391.

Pour trouver le nom d'un personnage, d'un monstre ou d'un lieu, je joue avec les syllabes et les sons comme on pourrait jouer avec des notes. Je recherche la musique du mot et la concordance de cette musique avec ce que je veux nommer.

Et j'évite d'exagérer.

Je peux ainsi inventer le Ts'lich, ennemi héréditaire monstrueusement intelligent qui ressemble au croisement d'un lézard et d'une mante religieuse, et placer à ses côtés un brûleur, aussi dangereux ou presque, mais dont le nom est plus facile à prononcer.⁷²

Cette citation très claire nous enseigne sur la genèse des romans de Bottero en général et du cycle de l'Ailleurs en particulier. Mesure et pédagogie semblent être pour l'auteur des maîtres-mots de l'invention des noms imaginaires. Au sein même du CT, cette pédagogie est encore plus déployée, peut-être parce que Léna entre dans l'Imaginaire au même rythme que le lecteur. Ainsi, la première fois que la fillette rencontre un Grøens, elle l'appelle simplement « CHIEN ROUGE » (p. 47) et peine à trouver un vocabulaire adapté pour le décrire : « Le CHIEN – faute de mieux, elle devait appeler CHIEN le monstre qui l'avait poursuivie – était invisible. » (p. 54). Ce n'est que plus tard, quand elle demande à Sil la signification du mot Grøens, qu'elle comprend que c'est le nom donné à cette espèce de molosse (pp. 120-121). Le vocabulaire propre à l'Imaginaire doit donc être appris par Léna et *a fortiori* par le lecteur. Cette pédagogie est renforcée par l'usage des petites capitales qui les identifient comme tels⁷³.

Ensuite, à propos du monde imaginaire dans lequel l'auteur transporte le lecteur, Pierre Bottero écrit, dans un autre appendice au troisième tome du *Pacte des Marchombres*, qu'il y a deux difficultés majeures : trouver le mot juste et tenir en son esprit toutes les complexités d'un univers parallèle. Face à ces difficultés, il donne comme moyen de « lâcher prise »⁷⁴, de plonger en son imagination, mais aussi de :

Voir grand dès le départ et, surtout, parsemer son histoire d'indices, de jalons, de portes entrouvertes pour reprendre une métaphore qui, décidément, me plaît bien. [...]

Mon lecteur, tout en suivant le fil de l'histoire principale, note la présence de ces portes même si elles ne le marquent pas forcément. Il devine les chemins qui s'ouvrent derrière elles. Peu importe que ces chemins ne conduisent pour l'instant que dans le brouillard de mondes en construction ou en gestation, ils existent et s'ils existent c'est qu'un ailleurs existe aussi. [...]

Avoir un monde dans sa tête. Mélange de certitudes et de possibles qui ne demande qu'à exister.⁷⁵

⁷² *Ibid.*, pp. 395-397.

⁷³ Notons simplement que les petites capitales ne sont pas exclusives à cet usage dans le CT. Elles jouent aussi, entre autres, un rôle structurel au début de chaque chapitre (premiers mots en capitales).

⁷⁴ « D'où vient ton imagination ? », in *Le Pacte des Marchombres. Ellana, La Prophétie*, op. cit., p. 619.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 621-622.

Ces « portes » consistent à disséminer dans le récit, surtout dans les dialogues, des expressions contenant des noms de lieux, de personnages ou autres, propres au monde imaginaire. Dans le CT, on en trouve plusieurs occurrences. Par exemple, à la page 38, Burph s'exclame : « Par le souffle de la DAME ». Page 174, c'est au tour de Sil de répondre à Léna qui lui demande quand ils se reverront : « seule la DAME le sait ». Cette Dame est également présente dans *Les Ames croisées*, lors d'un échange un peu abscons entre Nawel, l'héroïne, et le fou du roi, Ol Hil' Junil, ce dernier lui affirmant qu'il a « un rendez-vous avec la Dame »⁷⁶. Nous pouvons sans conteste affirmer que, dans un cas comme dans l'autre, l'évocation mystérieuse de la Dame est une des « portes entrouvertes » dont parle Pierre Bottero.

Pour approfondir notre exemple sur la Dame, il nous faut étudier dans quel « ailleurs », quel autre livre, elle apparaît en tant que personnage. La Dame fait partie de l'intrigue des trilogies *La Quête d'Ewilan* et *Les Mondes d'Ewilan*. Nous y découvrons ainsi que « Les dames sont des cétaqués géants qui règnent sur les eaux de Gwendalavir. » et que « La Dame est une immense baleine grise qui semble posséder un pouvoir supérieur à celui des dessinateurs alaviriens. »⁷⁷. Cette Dame donne à Ewilan un des objectifs de sa quête : délivrer le Héros de la Dame, i.e. le Dragon. Elle la sauve également de la mort dans *Les Frontières de glace*. Proche de la divinité, entité femelle liée avec le Dragon, son homologue mâle, elle peut se déplacer dans tous les espaces des mondes. Une simple remarque de « fou » comme une anodine interjection de Sprite sont donc des portes qui ouvrent à des savoirs plus ou moins connus du lecteur, voire de l'auteur. Cela permet de déployer aussi toute une part d'histoire et de légende et participe à la construction de l'univers imaginaire.

B) De Léna et Monsieur le Troll à Eejil et Doudou : le passage de la mort à la vie

Le point de bascule du livre est sans conteste la rencontre entre Léna et le Troll, passage d'ailleurs central en termes de construction, puisque l'ouvrage fait 206 pages et que cette scène se trouve aux pages 98-99 (annexe IX). S'y dessine l'esquisse d'une relation profonde et essentielle, salvatrice pour Léna comme pour le Troll. Mais si le premier contact s'établit par le regard, très vite, dans le dialogue, est posée la question du nom de chacun d'eux. Cette citation de Jean Rousset nous éclaire à ce propos :

Enfin, le *nom* : « les personnages demeurent inexistantes aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés », cette remarque de Gide dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* concerne le romancier au travail ; une notation analogue de Proust vaut pour le personnage lui-même [...], ce qui vaut également pour le

⁷⁶ *Les Ames croisées*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁷ *Les Mondes d'Ewilan. Les Tentacules du mal*, Le Livre de Poche, 2013 (Rageot, 2004-2007), p. 394.

lecteur, du moins jusqu'à une date récente [...] mais la tradition narrative impose en principe le nom du héros, de l'héroïne lorsqu'ils sont introduits dans le champ du récit.⁷⁸

Elle s'applique tout à fait au CT. Ainsi, juste après leur premier échange, Léna demande au Troll :

- COMMENT TU T'APPELLES ?
- Je ne le sais pas encore.
- Tu as bien un nom quand même.
- Evidemment.
- Tu n'as pas le droit de le révéler ?
- Je ne peux pas, tu ne me l'as pas encore donné. [...]
- Mais... pourquoi ?
- Parce que j'ai commencé à vivre EN TE VOYANT. (p. 103)

Avant cette rencontre, le Troll se laissait mourir, attaqué par des Grøens, parce qu'il n'avait pas réussi à fusionner. En le nommant, Léna le fait passer de la mort à la vie et lui révèle son identité. Cela est permis parce qu'elle fusionne avec lui. Doudou découvre que sa vie ne se construit que par rapport à elle. La manière qu'a la fillette d'appeler son ami est également révélatrice du lien qui les unit. Lors de leur premier dialogue, elle interpelle le Troll en utilisant l'appellatif « Monsieur le Troll ». Elle humanise ainsi et donne immédiatement une dignité à celui qui a tout d'un monstre. Nous pouvons déjà constater cela dans la représentation de la page 95 qui le présente comme un être désespéré et sans défense, à genoux et abattu. Aux yeux du lecteur et de Léna (« je ne veux pas qu'il meure... », p. 97), celui qui aurait pu appartenir aux forces de la Nuit devient un adjutant, partisan du Jour. La fillette fait un pas de plus quand elle lui donne son nom, celui qu'il aura dans cette vie éternelle : Doudou. Cela renforce encore la douceur de ce monstre pourtant « trop humain pour qu'on puisse le qualifier d'animal, trop bestial pour être humain » (p. 95) et à la force surhumaine (« Il semblait assez fort pour réduire en bouillie la meute entière. » p. 95). En outre, le doudou est pour l'enfant un réconfort, un objet transitionnel qui l'aide à passer de ses parents au monde extérieur soit, dans le cas de Léna, de ses parents à l'Imaginaire. La fillette choisit d'ailleurs ce prénom peut-être pour se rassurer elle-même. Puisque c'est son père qui écrit l'histoire, nous pouvons faire pour lui la même hypothèse. Choisir ce prénom est une manière de s'apaiser à propos de l'avenir de leur fille. Cela apporte la consolation aux parents de savoir qu'elle est avec un doudou qui lui apporte « Confiance et force. Paix et certitude. Absolu. » (p. 123). Réciproquement, Doudou est appelé à donner à Léna « [s]on vrai nom » (p. 106), mais il ne veut pas le lui révéler tout de suite (« Je te le dirai quand nous serons un peu plus tranquilles, d'accord ? », p. 106). En attendant, il l'appelle avec des surnoms affectueux : « Princesse » (pp. 98, 124, 142, 160, 178) et « jeune

⁷⁸ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, J. Corti, 1984, p. 42.

demoiselle » (p. 124). Nous ne découvrons son « véritable prénom » (p. 187, annexe XV) qu'à la dernière page : Eejil, ce qui « veut dire LUMIERE EN TROLL » (p.187). Cette lumière est celle du Jour vainquant la Nuit, de l'espérance et de cette éternité qui s'ouvre, de la renaissance à l'Imaginaire. C'est aussi ce que dit Scylla Pate, dans un article du site *Marchombre.Fr* : « Eejil, encore un personnage aponyme⁷⁹ qui mène l'Armée du Jour à la victoire face à la Horde de la Nuit et la terrible Leucémie, incarnation implicite ou servante de l'Autre⁸⁰, incarnation du mal la plus propice à terrasser Léna du moins. »⁸¹ Elle ajoute :

cet être de lumière choisit de s'oublier face à sa vieille ennemie, de disparaître pour redonner leur territoire aux Imaginaires, ces créatures oubliées qui revendiquent pourtant leur existence au même titre que vous et moi ; et c'est en s'oubliant qu'elle peut vaincre et finalement renaître. Quoi de plus pur que l'abnégation ? Comment Leucémie pourrait-elle vaincre quelqu'un qui n'a plus peur de mourir et plus rien à perdre ? En acceptant de mourir, Léna peut donc transcender la mort et devenir Eejil, cette petite fille à la sagesse infinie qu'on rencontre dans la trilogie du *Pacte des Marchombres*.⁸²

Eejil est d'ailleurs le dernier mot du livre, écrit en bas à droite de la dernière page, sur un galet, d'une écriture calligraphiée faisant penser à l'enfance, et mise en valeur par deux cadres blancs. Il marque la fin de l'histoire, l'achèvement de la rencontre, le scellement de leur amitié après la réconciliation des parents. Leur fille devient pleinement libre dans l'espace de l'Imaginaire, elle n'est plus attachée à ses parents qui la laissent partir. Ce nouveau prénom participe à cette mise en liberté. En effet, il est différent de celui que ses parents lui ont donné à la naissance : c'est Doudou, à qui elle est désormais liée, qui le lui a offert. Dans le même temps, ce nom ouvre les portes sur les autres histoires fantasy de Bottero puisque c'est sous le nom Eejil-Doudou qu'apparaît ce duo dans *Ellana, L'Envol* et *Ellana, La Prophétie*.

Ensuite, les expressions « vrai nom » (p. 106) et « véritable prénom » (p. 187), utilisées par Léna pour parler de l'appellatif que doit lui donner Doudou, entrent en écho avec ce qu'affirme une femme mage dans *Les Ames croisées* :

⁷⁹ « Nom de famille qui semble refléter plaisamment l'occupation, professionnelle notamment, de quelqu'un. », d'après le dictionnaire Larousse en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/aptonyme/188060> [consulté le 18 juin 2022].

⁸⁰ Mot désignant le Mal dans la trilogie *L'Autre* de Bottero.

⁸¹ Scylla Pate, « Le Chant du Troll – Pierre Bottero et Gilles Francescano – Analyse Scylla », in *Marchombre.Fr*, _Sayanel, publié le 27 mars 2020, URL : <https://marchombre.fr/le-chant-du-troll-pierre-bottero-et-gilles-francescano-analyse/> [consulté le 17 juin 2022].

⁸² *Ibid.*

Chaque objet, chaque plante, chaque rocher, chaque homme, chaque animal, chaque grain de poussière, porte un nom. Un nom qui lui est propre, qui n'a rien à voir avec celui que nous utilisons pour l'évoquer. Un nom qui est l'écho de sa nature profonde, une fenêtre sur la réalité de son monde clos.⁸³

Cela renvoie à la fois au fait que l'Imaginaire est, dans le roman, construit par ces noms, et cela suppose aussi que, plus largement, il existerait une nature profonde portant un nom propre de chaque chose⁸⁴. L'échange de noms entre Léna et le Troll les fait donc passer à un autre niveau de réalité, celui de l'Imaginaire et de l'éternité. Cela se ressent dès la scène de la première vue, aux pages 98-99 (annexe IX), tant par la construction de la page que par les couleurs et le dialogue. En effet, cette double page utilise tous les moyens littéraires et plastiques pour créer un temps et un espace hors de ceux de la narration. On observe notamment une rupture au niveau du fond de couleur qui devient bleu dégradé⁸⁵ ainsi qu'une rupture au niveau de la durée du récit⁸⁶. Ce hors-temps et ce hors-espace sont nécessaires à cette rencontre originale pourtant exprimée par un canon littéraire bien connu, le *topos* de la scène de première vue⁸⁷. Il s'agit du nœud central de l'histoire, nouveau départ pour Léna qui la fait entrer dans cette « éternité » promise par le Troll. C'est d'ailleurs seulement à partir de ce moment que Léna apparaît dans l'illustration : elle aussi « commenc[e] à vivre en [l]e voyant » (p. 103). Avant la rencontre, l'image suivait son point de vue mais la fillette n'était pas représentée.

Enfin, le titre du livre éclaire cette relation. Notons qu'il ne commence à prendre un sens qu'à partir de la rencontre des pages 98-99. Le personnage du Troll y apparaît enfin, alors qu'il n'avait été évoqué qu'une fois, par une expression vague (« même un Troll ne sera plus en sécurité dans [l]es rues », p. 71). *Le Chant du Troll* : rien ne permet de comprendre ce titre quand on découvre la couverture de l'ouvrage, ni même au cours de la lecture. En effet, le seul chant entendu dans le récit est la comptine que Léna fredonne pour se rassurer, dès les premières pages. Elle lui attribue des pouvoirs magiques, ceux de « gomm[er] ses soucis, soign[er] ses blessures, éclair[er] son

⁸³ *Les Ames croisées*, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁴ Dans *Les Ames croisées*, la magie est donc fondée sur la connaissance du véritable nom des choses. Notons que ce fonctionnement de la magie n'est pas nouveau. On trouve exactement le même processus dans la saga *L'Héritage* de Christopher Paolini.

⁸⁵ D'un fond blanc avec des images effrayantes de chiens rouges aux pages 96 et 97 (même dominante aux pages 100-101), la couleur de page change. La dominante passe au bleu dégradé de blanc, couleur du ciel et de l'infini, couleur des yeux de Léna, comme le précisent les derniers mots de la page 97, juste avant cette double-page : « bleu infini pour Léna ». L'effet de surprise est renforcé par la tourne-page.

⁸⁶ Le temps de la lecture orale du dialogue déborde largement celui du temps laissé par l'attaque des chiens (« la meute déferle[...] sur [Léna] », p. 97). Selon le vocabulaire de Gérard Genette (*Figure III*, Seuil, 1972, « Durée », p. 165 *et sq.*), avec le dialogue, le temps du récit devient équivalent au temps de l'histoire, c'est une « scène », alors que dans le passage qui précède et dans le passage qui suit, le temps de l'histoire est supérieur au temps du récit, c'est un « sommaire ».

⁸⁷ Cf. Jean Rousset, *op. cit.*. La rencontre correspond au prototype n° 2 de scène de rencontre : apparition – conjonction + quête : la rencontre débouche immédiatement sur une amitié réelle qui sert à mener une quête (ici, vaincre Leucémia et les forces de la Nuit).

univers » (p. 9). Dans l'Imaginaire, le chant de Léna est véritablement magique : il est plus fort que la force du Troll – pourtant déjà titanesque – car il fait fuir toute la horde de la Nuit. Cette chanson est mise en valeur dans le texte par une police différente, plus ronde et donc plus enfantine, centrée et bleue. La comptine met en scène deux personnes, désignées par les pronoms « toi et moi », dans un refrain mêlant un « trois » qui est finalement « toi » :

Un, deux, trois,
Trois à trois,
Toi et moi.
Un, deux, trois,
Toi et moi,
Ça fait deux, qui est trois ?
C'est toi ! (p. 10)

Ces deux individualités peuvent être interprétées comme Léna et Doudou. De plus, dans le titre *Le Chant du Troll*, le complément du nom, s'il est compris comme un génitif subjectif⁸⁸, en vient à confondre Léna et Doudou en un seul et même personnage. Cela coïncide bien avec ce que met en avant le récit : à partir de leur rencontre, l'un et l'autre ne se quittent plus, ils sont comme les deux faces d'une même pièce et ce grâce à leur fusion.

Pour conclure, le monde imaginaire qui émerge à travers les pages et le récit se caractérise par un nouveau temps et un nouvel espace. Ce nouveau cadre spatio-temporel répond « à ses lois et à sa logique propre »⁸⁹ : il possède son propre savoir xéno-encyclopédique⁹⁰, composé d'une histoire, de légendes, d'un bestiaire propre, etc. Cet élément est essentiel pour le dépaysement de la lecture. Il est conçu par Bottero dans une continuité et une discontinuité par rapport au folklore et aux autres écrivains de fantasy. Parmi les créatures du CT, le personnage de Burph est particulièrement intéressant car il se situe à la confluence du récit et de la métafiction. Une autre clef du déploiement de cet imaginaire est l'usage des noms et des expressions propres. Ils tissent des liens discrets entre les livres, participent à la jubilation du lecteur et semblent essentiels pour passer « d'un monde à l'autre »⁹¹. Il s'agit à présent d'étudier les modalités et les caractéristiques des

⁸⁸ Qui fait du Troll le sujet de l'action de chanter.

⁸⁹ J. Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, pp. II-III.

⁹⁰ Terme de Richard Saint-Gelais repris dans *La fantasy* (A. Besson, *op. cit.*, p. 147), désignant l'encyclopédie du monde fictionnel.

⁹¹ Titre du premier tome de *La Quête d'Évilan*.

passages entre les mondes, qu'ils soient entre le Réel et l'Imaginaire ou bien entre les différents espaces imaginaires.

Troisième partie : « D'un monde à l'autre »

Nous avons jusqu'à présent étudié le déploiement de l'Imaginaire dans le Réel, milieu de vie de Léna au début de son aventure. En nous ouvrant davantage à l'intratextualité, étudions à présent ce que le CT nous apprend sur la construction de l'ensemble du cycle de l'Ailleurs. Toute une théorie des mondes y est élaborée. Celle-ci entre en écho avec les autres livres de Bottero et nous montre quels sont les passages « d'un monde à l'autre » qui s'ouvrent par l'écriture.

I. L'écrivain démiurge

La figure de l'auteur qui nous est proposé dans le CT est celle du démiurge, créateur de l'univers imaginaire. Ce faisant, Bottero se met lui-même en scène. Cette habile mise en abyme nous révèle la façon dont l'écrivain, à travers son travail, conçoit des mondes, tout en nous informant sur le rôle attribué à l'écriture et à la lecture.

A) La mise en abyme du travail de l'écrivain

Lorsque nous retirons le vert à l'herbe, le bleu aux cieux et le rouge au sang, nous avons déjà le pouvoir de l'enchanteur – sur un certain plan ; alors naît le désir d'exercer ce pouvoir dans le monde extérieur à notre esprit. [...] Mais dans cette « imagination » [*fantasy*], comme on l'appelle, est créée une nouvelle forme : la Faërie commence ; l'Homme devient un sub-créateur.⁹²

Ces mots de Tolkien assimilent l'écrivain à un « sub-créateur », un homme capable de créer quelque chose de nouveau à partir de sa seule imagination, à l'image d'un dieu démiurge. Dans le CT, nous assistons à une véritable genèse, au sens de ce mot que donne Claude-Pierre Pérez dans *Les Infortunes de l'imagination* : « Une genèse, c'est une naissance : le mot français est un emprunt via le latin chrétien au grec *genésis* qui signifie précisément “naissance” ou encore “origine”. »⁹³ Or, ce que vit Léna est bien une naissance à un nouveau monde, une accession à la vie nouvelle de l'Imaginaire. Celle-ci s'effectue en quatre jours, ou plutôt une soirée, une nuit, deux jours pleins (du lever au coucher du soleil), et le troisième jour qui se termine en queue de poisson par un nouveau lever de soleil, comme nous l'avons déjà analysé. Cette alternance soir/matin, et cette progression sur plusieurs jours peut faire penser, toutes proportions gardées, au récit du livre de la Genèse dans la

⁹² J.R.R. Tolkien, « Du conte de fées », in *Les Monstres et les critiques et autres essais*, Christian Bourgeois, 2006 (Londres : HarperCollins, 1983).

⁹³ Claude-Pierre Pérez, *Les Infortunes de l'imagination*, PU Vincennes, 2010, « Gestes imaginatifs », p. 282.

Bible, même s'il y a plus de dissemblances que de ressemblances entre les deux récits, car la création du CT reste une « sub-crédation » artistique. Cette construction du livre par le père écrivain est rendue dans l'image. Ainsi, de nombreuses illustrations sont coupées par un effet de page déchirée (par exemple la première de couverture et la page 179 – annexes I et XIII), comme si le livre n'était pas matériellement défini sous les doigts du lecteur. De la même manière, aux pages 12-13 et 16-17, la fissure qui apparaît en fond, bien qu'y soit représenté très légèrement l'aspect d'un mur, semble presque être celle de la page elle-même. Le livre se déchire, se fissure, pour laisser émerger l'univers fictionnel ; il est lui-même en construction. Le CT, dans la dimension métanfictionnelle qu'il laisse entrevoir, est donc un ouvrage plus complexe qu'il n'en a l'air, même s'il a été conçu à l'origine pour un public d'enfants. C'est ce que remarque Christian Chelebourg dans *Les Fictions de jeunesse* : « Ainsi les auteurs de fictions de jeunesse s'adonnent-ils à de vertigineux jeux de miroir par lesquels leur art se fait proprement réflexif, au rebours de la naïveté qu'on lui suppose trop souvent. »⁹⁴

Ensuite, nous pouvons observer une confusion entre Pierre Bottero, Gilles Francésano et le père écrivain au fil des pages. En effet, de nombreux indices disséminés au fil des pages nous permettent d'associer les deux artistes avec le personnage. Ce dernier est un homme d'âge mûr, marié, qui a une fille (ce qui ne va pas sans rappeler la situation familiale de Bottero et de Francésano en 2010). Il écrit, jour et nuit, sur son ordinateur, persuadé qu'il peut ainsi offrir à sa fille décédée un monde fictionnel dans lequel elle puisse vivre. Il est présent dans les illustrations à plusieurs reprises. La figuration de la page 28 nous semble particulièrement significative (annexe IV). Le père y est représenté, endormi, face à son ordinateur. Son bras repose sur une Léna invisible – car morte et imaginaire –, qui s'est roulée en boule sur ses genoux pendant la nuit. Sur la table, on trouve une feuille, un crayon, un livre de Walt Whitman, et l'ordinateur allumé. Sur l'écran de ce dernier, en observant très finement l'image, grâce à la mise en page originale et à la forme des mots, nous reconnaissons les premières lignes du CT, de « Le bruit qu'ils firent en s'écrasant sur le carrelage » à « plaqua les mains sur ses oreilles ». Cette observation a été confirmée par Gilles Francésano lors des entretiens que nous avons eus avec lui. Le père écrit donc sa propre histoire, mais, ce faisant, ce sont les auteurs du CT qui sont représentés à travers lui. L'ordinateur sur la table est donc probablement une image de celui de Bottero, et le papier et le crayon, une image de ceux de Francésano. Cette mise en scène et en abyme des créateurs par eux-mêmes est confirmée par l'illustration de la page 79 (annexe VII) figurant une bibliothèque sur laquelle est assise Burph. Sur les étagères, les titres de nombreux ouvrages sont visibles. Parmi eux, nous

⁹⁴ Christian Chelebourg, *Les Fictions de jeunesse*, PUF, 2013, p. 121.

reconnaissons la trilogie du *Pacte des Marchombres* (*Ellana, Ellana, L'Envol* et *Ellana, La Prophétie*), se situant dans le monde de Gwendalavir et mettant en scène le duo Eejil-Doudou, ainsi que trois livres portant chacun un nom d'auteur sur la tranche : « J.C DUNYACH », « AYERDHAL » et « S. LAINÉ ». Là encore, rien n'est laissé au hasard : les couvertures des livres de ces trois écrivains ont souvent été illustrées par Gilles Francescano et il est connu pour ces illustrations. Le personnage du père est donc une habile mise en abyme des deux auteurs réels du CT qui s'identifient à lui. Nous rejoignons donc l'analyse de Scylla Pate quand elle affirme :

Face au livre et à sa construction iconotextuelle, on peut d'ailleurs se demander si l'œuvre que l'on tient dans nos mains n'est finalement pas celle que construit le père de Léna sous nos yeux pour lui permettre de devenir Eejil, ce personnage amortel et intemporel. Si les autres œuvres de Pierre Bottero sont bien présentes et dessinées dans la bibliothèque, pourquoi celle-ci ne pourrait-elle pas les rejoindre ?⁹⁵

Cette confusion auteur-personnage se fait plus grande encore quand, à la fin de l'ouvrage, nous découvrons que la page biographique n'est pas celle de Pierre Bottero mais celle de Pyair Bohtairo, « né sous la tente de la cité de toile des barbares de l'Ouest » (p. 189). L'illustration met en scène cette fiction en présentant, sous la forme d'un croquis, des hommes sur chevaux dans d'imposantes montagnes. Seraient-ce « ces barbares de l'Ouest » évoqué par la biographie fictive ? Ce peuple fait partie du monde imaginaire de Bottero. Ils sont cités dans *Les Ames croisées* (ce sont les ennemis des Jurilans, peuple dont l'héroïne fait partie). L'auteur devient donc personnage, il s'inclut dans la fiction tout en s'excluant de la réalité du lecteur. « Bottero met alors en mots (et Francescano en images) ce fantasme de Roland Barthes de la mort de l'auteur »⁹⁶. Cette confusion auteur-personnage est également analysée par Christian Chelebourg, qui met en relation cette « Biographie fictive d'un auteur définitivement entré dans sa sub-création, intégré comme démiurge storyteller à une œuvre de bout en bout métafictionnelle »⁹⁷ avec une scène d'appendice de l'édition originale d'*Ellana* dans laquelle l'écrivain « s'imagine inspiré par Ellundril Chariakin, la légendaire marchombre dont son héroïne suit la trace sur les routes de Gwendalavir »⁹⁸. Il affirme ainsi : « En définitive, le seul moyen que le romancier ait de reprendre en main sa création, c'est d'y entrer à son tour, de devenir l'un de ses personnages. »⁹⁹.

⁹⁵ S. Pate, *op. cit.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ C. Chelebourg, *op. cit.*, p. 153.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁹⁹ *Ibid.*

B) L'écriture : de la foi à l'espérance

L'écriture, dans le CT, possède un pouvoir effectif. Cependant, du point de vue du père de Léna, cette écriture suppose un acte de foi : il doit aller contre la colère et l'incompréhension de sa femme pour continuer d'écrire. Celle-ci se fâche contre lui et, peu avant de claquer la porte, s'écrie :

Tu te considères comme un écrivain, n'est-ce pas ? Et ton roman est le chef d'œuvre de la littérature fantastique qu'attendent les générations à venir, n'est-ce pas ? Tu te leures ! Tu n'es qu'un égoïste monomane plus monstrueux que les créatures que tu te plais à inventer. Un raté. Tu ne guériras rien, ni personne en écrivant et ton roman n'a pas plus de chances d'être publié que moi d'être épaulée par mon mari ou, mieux, d'être embrassée par lui ! (p. 9)

Pendant son écriture, le père répète, comme pour se convaincre de la fausseté du reproche que son épouse lui a fait : « Je ne suis pas un raté. Je ne suis pas un raté. Je ne suis pas un raté. » (p. 12), avant d'ajouter : « Je... je... c'est possible. Elle refuse de l'admettre mais c'est possible ! [...] C'est notre seule chance. » (pp. 12-13) Il s'agit donc vraiment de croire en l'efficacité de l'écriture et en son pouvoir réparateur. Il rejoint en cela la croyance qu'a Léna en l'efficacité de sa comptine : « La comptine marchait toujours. Il suffisait d'y croire. » (p. 10). Tolkien dit lui aussi que « L'art est le procédé humain qui fait naître au passage de la Croyance secondaire. »¹⁰⁰ Cette « Croyance secondaire » est celle qui est affiliée au monde imaginaire.

Cependant, ce qui semble au départ une « velléité », une simple lubie du père, devient une source d'espérance et de reconstruction pour le couple. En effet, la mère qui, initialement, ne croyait ni en son mari, ni dans le pouvoir de l'écriture, lit le manuscrit à la fin du CT. Cette scène de réconciliation qui libère les larmes des deux parents et de la petite fille qui, invisible, se joint à eux. La femme comprend enfin le travail de son mari. Ensuite, quand celui-ci lui demande de venir regarder à travers la fenêtre, elle voit d'abord « L'activité dense d'un début de matinée » (p. 184) dans la rue :

Cela ne dure qu'une seconde mais elle le voit et ce qu'elle voit s'ancre à tout jamais dans son âme.
Et la sauve.

La ville a disparu,
remplacée par une noble et dense forêt.
Deux silhouettes s'éloignent
sur un chemin bordé de jolies fleurs rouges.
Main dans la main.
UNE PETITE FILLE ET UN TROLL.

¹⁰⁰ J.R.R. Tolkien, « Du conte de fées », *op. cit.*, p. 177.

Dans ce passage, l'usage des « botterismes » renforce la soudaineté et la brièveté de la vision. Cependant, conjointement à cela, cette apparition apporte quelque chose d'éternel et de spirituel, puisqu'elle « s'ancre à tout jamais dans son âme. Et la sauve. » Parallèlement à ces effets stylistiques, sur la belle page, l'illustration présente le duo qui s'éloigne sur ce sentier (p. 185, annexe XIV). Les bords perdus renforcent la prégnance de cette vision qui semble enchantée par les rayons de soleils traversant les ramures des arbres. Le travail de l'écrivain offre une forme de salut qui ouvre un nouveau chemin pour les parents. Tolkien remarque ainsi, dans un propos plus global sur le conte qui peut être rapproché de la fantasy puisqu'il se passe dans un univers merveilleux¹⁰¹ : « la “consolation” que procure le conte de fées présente un aspect autre que la satisfaction imaginaire de désirs anciens. Bien plus importante est la consolation que procure la Fin Heureuse. »¹⁰²

L'acte de foi initial du père ouvre le couple à l'espérance. Nous pouvons voir un symbole de ce passage de l'un à l'autre dans une petite fleur, l'éclaireuse, qui apparaît tout au long du roman. Nous avons déjà analysé les premières pages du roman au cours de notre étude, mais il nous faut y revenir. En effet, des pages 6 à 17, le fil de l'ordinateur devient une fissure d'où émerge une petite fleur. Léna la voit sur le chemin de l'école et s'en étonne ; en rentrant le soir, elle s'adresse à elle : « Courage, [...] ça ira mieux demain. » (p. 21). Et, de fait, le lendemain, la plante s'est transformée en « magnifique buisson écarlate » (p. 37) ; Léna confirme sa prédiction de la veille en lui disant (p. 37) : « Je t'avais dit que ça irait mieux aujourd'hui ». Cette fleur est donc bien liée au courage, à l'espérance d'un jour meilleur. Cela est confirmé quand, au sortir de l'hôpital et après avoir vaincu Leucémia, Léna trouve encore cette fleur : elle est le seul élément de la page 163 qui ne contient même pas de texte, comme pour montrer son importance et sa symbolique. L'illustration, qui représente une petite éclaireuse poussant entre les pavés fissurés de l'hôpital, ne va pas sans rappeler la fissure dans le mur (et dans le livre) du début de l'histoire qui annonçait le « basculement ». En la voyant, la fillette s'agenouille et lui parle encore : « Tu as de la constance et du courage, toi » (p. 164). Elle découvre ensuite grâce à Doudou que cette fleur s'appelle une éclaireuse. Rappelons simplement que l'éclaireur, dans le vocabulaire militaire, est celui qui part en avant de l'armée pour apporter des renseignements et aider les autres, restés en arrière, à y voir clair. La fleur serait-elle donc l'éclaireuse de l'armée du Jour ? Le parallèle fait sourire, mais le nom laisse tout de même à réfléchir, d'autant plus qu'il est impossible de pas le mettre en relation avec celui d'Eejil, signifiant « lumière ». La fleur, annonce de la naissance à l'Imaginaire, est donc un repère pour le lecteur au fil des pages et symbolise l'espérance pour les parents.

¹⁰¹ Dans cet essai, Tolkien parle d'ailleurs beaucoup de l'imagination et de la création d'un univers parallèle.

¹⁰² J.R.R. Tolkien, « Du conte de fées », *op. cit.*, p. 190.

L'écriture, efficace dans la fiction, est donc une forme de catharsis pour le père écrivain. Mais, suivant l'analogie auteur-personnage que nous avons étudiée juste avant, nous pouvons affirmer que l'auteur réel entretient un lien du même genre avec l'écriture. C'est en tout cas souvent sous ces termes que Bottero évoque l'écriture dans ses romans et dans ses textes inédits. Dans *Les Ames croisées*, l'héroïne, expérimentant l'écriture, découvre sa puissance :

Ecrire.

Non pas une lettre, ni même un journal intime.

Non. Simplement écrire. Comme on respire.

Pour vivre.¹⁰³

Dans la biographie fictive de Pyair Bohtairo dans le même ouvrage, on trouve également : « Il a appris à écrire, écrit pour apprendre, vécu pour écrire avant de comprendre qu'écrire, moyen et non finalité, servait tout simplement à vivre. »¹⁰⁴

L'écriture permet donc de passer d'un monde à l'autre, d'être nourri par l'Imaginaire. Entre le Réel et l'Imaginaire, et entre les mondes imaginaires, des liens se tissent, qui sont théorisés dans le CT et les autres œuvres du cycle de l'Ailleurs.

II. La théorie des mondes

A présent, étudions les approches théoriques proposées par l'auteur lui-même sur la construction de ses univers de fantasy, dans le CT et dans d'autres de ses textes. Pierre Bottero y mène une réflexion métalittéraire qui éclaire son travail d'écrivain.

A) Du Réel à l'Imaginaire et réciproquement : le « basculement »

L'opposition Réel/Imaginaire est celle de deux mondes, qui, dans la fiction du CT, ont un même niveau de réalité. Ainsi, Sil affirme à Léna :

– Il y a d'un côté les REELS, toi, tes parents, tes amis, les gens que tu côtoies chaque jour et de l'autre les IMAGINAIRES, nous, les ELFES, les SPRITES, les FEES, les LUTINS, les FAËLS mais aussi les OGRES, les GRENS, les RAÏS et bien d'autres encore. Ne te leurre pourtant pas, le mot Imaginaires n'est là que pour marquer notre différence, je suis aussi réel que toi.

– Ceux que tu appelles IMAGINAIRES ont quand même été inventés, non ? Par des gens réels justement.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 259.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 428.

– Ça, ma belle, je te laisse le soin de le prouver. Et à supposer que nous ayons été inventés, voilà belle lurette que nous avons gagné notre indépendance. (p. 68)

Cette indépendance supposée est souvent reprise par Bottero qui clame volontiers au fil de ses « bonus » que les personnages s’imposent à lui. Dans la préface d’*Ellana* il se questionne ainsi :

Est-ce moi qui ai créé Ellana ou n’ai-je vraiment commencé à exister que le jour où elle est apparue ?
Nos routes sont-elles liées à jamais ?¹⁰⁵

Dans un autre texte inédit, de l’édition Grand Format de *L’Ile du Destin* (2003), il fait même un pas de plus :

Les auteurs n’inventent pas les personnages !

Non, ils ne les inventent pas, pas plus qu’ils ne les créent ou qu’ils ne les conçoivent !

La vérité, méconnue, est bien plus étrange... Les auteurs, le plus souvent à leur insu, sont connectés à un univers que l’on pourrait considérer comme magique et qui contient une infinité de caractères capables de s’adapter à la totalité des histoires imaginables, et croyez-moi, cela fait un bon nombre de personnages ! L’auteur en quête d’inspiration croit faire appel à son imagination. Erreur ! L’appel est détourné vers l’univers susnommé, la requête analysée et les personnages intéressés se portent volontaires... ou s’abstiennent.

Baignant dans un sentiment béat qui est, il faut l’avouer, parfois proche de l’autosatisfaction, l’auteur ne s’est pas rendu compte de la supercherie. Un candidat a poussé la porte et, heureux d’avoir mis la main, ou la plume, dessus, l’auteur croit avoir affaire à un être impalpable directement jailli de son esprit et sur lequel il a tout pouvoir. Deuxième erreur ! Les personnages secondaires sont assez discrets (bien que...), ils se plient volontiers aux désirs de l’auteur et, ne faisant qu’un bref passage dans l’histoire, jouent rarement les rebelles, mais avec les personnages importants, c’est une tout autre histoire ; ils n’en font qu’à leur tête.¹⁰⁶

Derrière l’humour qui émaille ce texte, nous percevons l’idée que l’auteur ne contrôle pas tout dans l’imagination, qu’il n’est pas absolument maître de tout ce qu’il fait, que des idées viennent sans qu’il les ait véritablement choisies. Cela explique aussi les paroles de Sil lorsqu’il évoque une indépendance des mondes entre eux.

¹⁰⁵ Edition Rageot Poche parue en 2010. URL : <https://marchombre.fr/preface-du-pacte-des-marchombres/> [consulté le 18 juin 2022].

¹⁰⁶ « L’auteur et ses personnages, scènes de ménage », in *La Quête d’Ewilan, L’Ile du Destin*, Rageot, 2003, réédition coll. Grand Format, URL : <https://marchombre.fr/texte-inedit-les-personnages-chez-pierre-bottero/> [consulté le 18 juin 2022].

Pour revenir à ce parallèle du Réel et de l'Imaginaire, d'après la théorie exposée par Jacques Baudou sur les différents mondes dans son *Que sais-je sur la fantasy*, ces deux espaces correspondent à un monde primaire et un monde secondaire.

Avant d'aller plus loin, il convient d'examiner la notion de monde secondaire. Thymm, Boyer et Zahorski l'articulent par rapport à notre monde primaire. Soit il n'y a aucune communication entre les deux : c'est le cas de *Terremer* (1968-1972) d'Ursula K. Le Guin. Soit il y a des portes qui relient les deux et qui permettent le passage de l'un à l'autre. [...] Soit le monde secondaire est un lieu particulier du monde primaire [...]. Thymm, Boyer et Zahorski précisent que la création de ces mondes secondaires a pour fonction d'examiner les valeurs de notre monde primaire.¹⁰⁷

Nous pouvons employer ces termes de mondes primaire et secondaire pour l'analyse, bien que Sil mette les deux espaces sur le même plan. Le « basculement » consiste donc, comme nous l'avons déjà vu sous plusieurs angles, en une transformation d'un territoire du monde primaire en une partie du monde secondaire. Ce processus, résultant du travail de l'écrivain, est expliqué à plusieurs reprises par Sil dans le récit :

- On parle de basculement lorsqu'une partie du territoire des REELS passe aux IMAGINAIRES ou le contraire, ce qui est bien plus fréquent. La plupart du temps toutefois, les territoires concernés sont minuscules. Il est très rare que l'enjeu ait la taille d'une ville.
 - L'enjeu ?
 - Oui, l'enjeu. Quand un morceau de REEL devient IMAGINAIRE, les forces de la Nuit et celles du Jour se disputent et, crois-moi, la bataille est acharnée. [...]
 - Et quand l'IMAGINAIRE devient REEL ? Je n'ai jamais entendu parler de bataille à ce sujet, ni même de quelqu'un s'emparant d'un morceau d'IMAGINAIRE.
 - Et où crois-tu que le musicien va chercher sa symphonie, l'écrivain son roman, le peintre ses couleurs ?
- (p. 69)

Le « basculement » est donc un effet de la création artistique inverse au mouvement habituel. Il est centré autour du personnage de Léna, qui en est « la raison, le cœur et l'âme » (p. 82). En effet, le père écrit cette histoire pour sa fille : le passage du Réel à l'Imaginaire se fait donc à cause d'elle et pour elle. C'est pour cela aussi qu'elle doit affronter seule Leucémie. Burph évoque d'ailleurs un mystérieux « Grand Passage » (p. 82). Cette expression est une « porte ouverte » comme celles que nous avons analysées avant ; son interprétation est laissée à la charge de chaque lecteur. Notre hypothèse de lectrice est que ce Grand Passage serait peut-être un « basculement » de toute une partie du Réel dans l'Imaginaire dans des temps anciens (voire légendaires).

¹⁰⁷ Jacques Baudou, *La Fantasy*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 7.

Le « basculement » est donc un mode de passage du Réel à l'Imaginaire possible. Cependant, dans tout le cycle de l'Ailleurs, sont exposés d'autres moyens de passer d'un monde à l'autre.

B) Des lieux de passage

Une analyse de l'opposition Réel/Imaginaire à l'aune de l'intratextualité nous permet de changer de point de vue. En effet, dans les autres livres du cycle de l'Ailleurs, les mondes parallèles ne sont pas appelés « Imaginaires » et sont tous mis sur le même plan. Il y a d'un côté la Terre, équivalent fictionnel de notre monde contemporain, et de l'autre, plusieurs mondes également fictionnels. Sil explique ainsi à Léna :

Les contrées imaginaires sont nombreuses et passer de l'une à l'autre n'est pas toujours facile, parfois impossible. Les peuples qui sont rassemblés autour de nous ne vivent pas d'habitude au même endroit ni, pour certains d'entre eux, dans le même monde. La plupart se côtoient uniquement lors des guerres du basculement. Je te disais tout à l'heure que les FAËLS étaient les cousins des ELFES mais dans aucun des mondes pluriels tu ne les verras marcher ensemble. [...] Là où je vis, il n'y a pas de FAËLS et là où vivent les FAËLS il n'y a pas d'ELFES, pourtant les ELFES et les FAËLS sont des IMAGINAIRES et connaissent l'existence de leurs cousins. (p. 120)¹⁰⁸

Nous sommes donc là face à un véritable « multivers », processus récurrent en fantasy qu'Anne Besson commente de la sorte :

Le choix du « multivers », qui rapatrie à l'intérieur de l'œuvre le principe d'univers parallèles en nombre infini, démultiplie ainsi les possibilités offertes par le monde secondaire, tout en desserrant franchement l'exigence de cohérence – tout devient à peu près acceptable dans l'exploitation du thème par la fantasy, où le transport entre les univers va emprunter les voies du songe ou de la manipulation magique.

Le passage entre les univers chez Bottero relève en effet de la magie et peut se faire de plusieurs manières. Dans le CT, nous avons déjà étudié le « basculement ». Dans les tomes de *La Quête* et des *Mondes d'Evilan* ainsi que *Le Pacte des Marchombres*, plusieurs autres moyens sont exposés. Mélanie Maillard, travaillant sur les mondes dans ce corpus, en fait une liste détaillée :

A la manière des chouettes qui transportent les messages de monde en monde, les chuchoteurs, petits rongeurs qui possèdent la capacité de passer d'un monde à l'autre, vont jouer ce rôle de messenger entre les mondes. De la même manière, les troncs-passeurs sont [des] arbres enchantés qui permettent à tous de voyager d'arbre en arbre, d'un espace à l'autre. Hormis ces passerelles, un mode de déplacement est

¹⁰⁸ Pour plus d'information, voir l'excellent article du site *Marchombre.Fr* sur *Les Ames croisées*, qui analyse avec grande finesse la géographie de l'Autre Monde, nom donné au monde dans lequel se déroule l'essentiel des aventures du cycle de l'Ailleurs : *La Quête* et *Les Mondes d'Evilan*, *Le Pacte des Marchombres*, certains passages de *L'Autre* (quand les héros se situent dans la Maison dans l'Ailleurs), *Isayama*, *Les Ames croisées*, et le CT à partir de la fin du « basculement ». URL : <https://marchombre.fr/les-ames-croisees/> [consulté le 18 juin 2022]
Outre l'Autre Monde, plusieurs mondes sont suggérés au fil de ces œuvres, comme la Fausse Arcadie dans *L'Autre*.

caractéristique du monde de Bottero : le pas-sur-le-côté. [...] [Ewilan] explique devoir penser à l'endroit où elle veut aller pour y basculer [...].¹⁰⁹

Le pas-sur-le-côté se distingue, dans *La Quête d'Ewilan* entre le petit pas-sur-le-côté – qui permet de passer d'une région à l'autre au sein du même monde, et le grand pas-sur-le-côté, qui permet de passer d'un monde à l'autre. Cette faculté est permise aux Dessinateurs, qui sont des magiciens capables de rendre réels ce qu'ils imaginent. Nous y reviendrons. En plus de tous ces moyens de passage (basculement, pas-sur-le-côté, chuchoteur, arbre passeur), nous pouvons ajouter les « portes » qui apparaissent dans *L'Autre*. Ce sont des portes magiques qui, lorsqu'on les ouvre, mènent à un endroit spécifique, dans un univers parallèle ou bien dans une région différente du même univers. La Maison dans l'Ailleurs est une maison de l'Autre Monde, qui comporte des centaines et des centaines de portes, s'ouvrant toutes sur des espaces différents de la Terre ou des autres mondes du « multivers »¹¹⁰. Les lieux de passage entre les mondes sont multiples et de nature variée, à l'image de tous les espaces vers lesquels ils conduisent.

Le CT pose donc des mots clairs sur ce qui est dessiné en filigrane des œuvres du cycle de l'Ailleurs : l'existence d'un multivers, avec ses lieux de passage d'un monde à l'autre. Il ouvre également les possibles en suggérant l'existence de peuples et de contrées inconnues qui restent à explorer.

III. Eejil, « Gardienne de la Cité », et Doudou : un duo à l'interface

Léna et Doudou, à la fin du récit, partent dans la forêt du monde imaginaire achevé, à la recherche d'une ville magique. Nous les y retrouvons dans les deux derniers tomes du *Pacte des Marchombres*.

A) Eejil et Doudou après *Le Chant du Troll*

Les caractéristiques qu'ont Eejil et Doudou dans le cycle de l'Ailleurs sont largement expliquées dans les pages du CT. Le lecteur y comprend la profondeur des personnages et leurs traits distinctifs. Cela participe à la jubilation déjà évoquée et de la constitution d'un réseau de références intratextuelles. *Le Pacte des Marchombres* a été publié avant le CT mais, selon l'ordre dans

¹⁰⁹ Mélanie Maillard, « Les mondes de Bottero : Un espace de *fantasy* entre tradition et inventivité », Mémoire de Master de l'université d'Angers, 2020, URL : https://marchombre.fr/wp-content/uploads/Autres/Memoires-et-theses/MAILLARD-Melanie-Memoire-2020-Les_mondes_de_Bottero_Un_espace_de_fantasy_entre_tradition_et_inventivite.pdf [consulté le 18 juin 2022]

¹¹⁰ Cf. le chapitre 10 de la partie « La Maison dans l'Ailleurs » de *L'Autre. Le Souffle de la Hyène*, Le Livre de Poche, 2012 (Rageot, 2007-2009), p. 178 *et sq.*

lequel le lecteur découvre ces ouvrages, il verra tantôt dans *Le Pacte* une suite du CT et tantôt dans ce dernier une explication de l'origine du duo. La première occurrence du binôme dans *Ellana, L'Envol* est la suivante : alors qu'Ellana se laisse aller sur son cheval sur les rives du lac Chen, hébétée par ce qu'elle a vécu, et persuadée de son manque de valeur, elle rencontre Eejil sur un ponton de bois.

Un ponton de bois long d'une vingtaine de mètres s'enfonçait dans le lac. A son extrémité, une jeune fille était assise en tailleur. Fine et gracile, elle était vêtue d'une tunique blanche qui lui arrivait à mi-cuisse et un foulard de la même couleur était noué autour de ses longs cheveux noirs. Elle tenait un cahier ouvert sur ses genoux et, tête baissée, y écrivait avec application. [...] Elle était encore plus jeune que ne l'avait estimé Ellana. Dix ans. Peut-être neuf. Son visage rond, mangé par deux yeux d'un bleu lumineux, rayonnait d'une telle sérénité qu'Ellana senti l'étau de ses propres angoisses se serrer un peu plus dans son ventre. [...] La voix d'Eejil était douce et posée, presque grave, beaucoup plus mature que son apparence.¹¹¹

Cette représentation de la fillette, dans *Ellana, L'Envol*, est celle que l'on trouve également dans les illustrations du CT : tunique blanche, cheveux noirs, yeux bleus, elle n'a cependant pas de foulard dans ses cheveux noirs. Ceux-ci sont le symbole de sa résistance à la mort. En effet, lors son affrontement contre Leucémia, cette dernière l'attaque d'abord par ses cheveux qu'elle a perdus pendant les traitements médicaux, mais Léna résiste et lui ordonne de partir :

– Va-t'en ! [...]

Elle secoua la tête et sa longue chevelure noire virevolta autour de son visage.

Intacte. (p. 154)

Concernant son âge, il n'est pas donné explicitement dans le CT mais nous pouvons aisément supposer que Léna est morte vers 9 ou 10 ans. Avec son entrée dans l'éternité de l'Imaginaire par le « basculement », la fillette devient atemporelle. Doudou le lui rappelle : « Tu n'es pas petite, Princesse, tu n'as pas d'âge. Tu n'as plus d'âge. Tu le sais, n'est-ce pas ? » (p. 124). Cette immortalité se voit d'abord dans les yeux de Léna : « Quel âge avait-elle ? Dix ans soufflaient son corps et ses joues rondes, cent ans affirmait sa voix grave et pleine de sagesse, mille assuraient ses yeux bleus aussi profonds qu'un rêve d'éternité. »¹¹² Ces yeux sont « bleu infini » dans le CT (p. 97). Ils y sont d'ailleurs illustrés à plusieurs reprises par un gros plan à la forme rectangulaire aplatie qui prend la place d'une ligne de texte (pp. 98-99, annexe IX, et 156)¹¹³. Le lecteur, coupé dans sa lecture par cette image saisissante (le bleu est vraiment très vif), perçoit alors d'autant mieux cette

¹¹¹ *Ellana, L'Envol, op. cit.*, pp. 212-214.

¹¹² *Ellana, La Prophétie, op. cit.*, p. 466.

¹¹³ Notons également que, dans le CT, la première chose que nous voyons de Léna dans l'image sont justement ses yeux.

« profondeur » évoquée dans *Le Pacte*. Doudou utilise les mêmes expressions (« rêve d'éternité », « cent ans ») pour parler d'elle : « Bientôt, ceux qui entendront ta voix imagineront que tu as cent ans, tandis que ceux qui auront la chance de croiser ton regard plongeront dans un rêve d'éternité. » (p. 124). Léna est à l'interface entre le monde dans lequel elle se déplace et une autre dimension : l'éternité. Cette particularité fait d'elle, dans *Le Pacte des Marchombres*, une sorte de voyante capable de dessiner l'avenir. Elle passe en effet son temps à dessiner sur un carnet et, quand elle a terminé, la scène dessinée se produit. Cependant, il est impossible de savoir si son dessin de l'avenir est ce qu'elle connaît du futur ou bien ce qu'elle invente pour changer le cours de l'histoire. Aurélie Lila Palama, dans « “Les traditions sont coriaces.” : Liens du sang et lien de l'encre chez Pierre Bottero »¹¹⁴ choisit même d'aller plus loin en affirmant qu'Eejil dessine les mondes parallèles à l'image de son père qui l'a écrit :

c'est en entrant dans le monde qu'il [son père] construit pour elle que Léna, emportée par la leucémie, pourra dessiner les mondes d'Ewilan, d'Ellana, de Natan ou de Shaé, de Nawel sans doute aussi, les mondes peuplés par ce qu'elle appelle les « Imaginaires ». C'est que les liens du sang remontent au livre : l'hérédité et l'art ne sont qu'un dans l'univers de Pierre Bottero, tout est légende, tout doit être lu.

Nous nous permettons de nuancer cette interprétation car, dans *Ellana, L'Envol*, Eejil prend soin de distinguer son art du dessin avec celui d'Ewilan, capable de rendre réel ce qu'elle imagine. Nous pensons que l'hypothèse la plus belle, tout en restant probable, est que les dessins d'Eejil modifient l'avenir car la fillette joue un rôle crucial dans la victoire de l'Harmonie contre le Chaos¹¹⁵ dans *Ellana, La Prophétie*. Elle y dessine Doudou pour affronter le Seigneur Kharx, créature effrayante qui aurait réduit à néant l'armée défendant l'Harmonie (p. 505 *et sq.*). Cependant, Eejil ne justifie pas ce dessin en disant que c'est pour faire gagner l'Harmonie mais affirme simplement que Doudou « aura envie de se voir quand il reviendra » (p. 507). L'ambiguïté entre nos deux interprétations persiste donc. Sa maîtrise du temps de la fillette fait qu'elle connaît les personnages qui viennent à elle. Elle appelle ainsi Ellana par son prénom alors qu'elle ne l'avait jamais rencontrée et lui dit : « je t'attendais »¹¹⁶. Elle offre le même accueil à Ewilan et Salim dans *Ellana, La Prophétie*¹¹⁷. Cette capacité à dessiner quelque chose qui va arriver n'est pas exposée dans le CT mais est préfigurée par la double-triple page 178-179 (annexes XIII et XIII bis) qui présente un dialogue entre Doudou et Léna, cette dernière affirmant : « J'aimerais dessiner. » L'illustration représente, sur un fond de page ayant une apparence de cahier, divers dessins au crayon de papier : une ville

¹¹⁴ P. 151 ; référence complète en bibliographie.

¹¹⁵ Cette opposition Harmonie/Chaos ne va pas sans rappeler l'opposition Jour/Nuit du CT : une fois encore, Eejil, être de Lumière, parvient à vaincre ceux qui incarnent le mal.

¹¹⁶ *Ellana, L'Envol, op. cit.*, p. 213.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 377.

extraordinaire, trois personnes sur un ponton, Doudou faisant un bouquet (nous reviendrons sur ces trois éléments), un centaure, une créature ressemblant à Burph (peut-être un autre Sprite ?) et des fleurs.

Doudou, est, quant à lui, décrit de manière presque identique lors de sa première apparition dans *L'Envol* et dans le CT :

Trop humain pour qu'on puisse le qualifier d'animal, trop bestial pour être humain, il portait un pagne noué autour des reins et un collier de coquillages autour du cou. C'étaient, avec la crinière de cheveux sauvages noués en catogan sommaire, les seuls détails laissant supposer qu'il était civilisé. (CT, p. 95)

Trop humain pour qu'elle le qualifie d'animal, trop bestial pour qu'elle le considère humain, l'être qui lui faisait face portait un pagne de peau noué autour des reins et un collier de coquillage autour du cou. C'étaient, avec la crinière de cheveux sauvages noués en catogan sommaire, les seuls détails laissant supposer qu'il était civilisé. (*L'Envol*, p. 233)

Il nous semble intéressant de relever ces occurrences car elles nous interrogent sans que nous parvenions à trancher : pourquoi choisir d'écrire deux fois la même chose ? Est-ce volontaire, pour montrer l'identité exacte du personnage, ou pour une autre raison ? Est-ce involontaire, une coïncidence d'écriture ? Remarquons cependant que les passages qui entourent ces phrases offrent des nuances dans la description de Doudou, notamment dans les paroles et les actes qu'il pose qui nous font découvrir différentes facettes du personnage. Dans *Le Pacte des Marchombres*, Doudou est un personnage comique¹¹⁸, assez peu compris des autres protagonistes, par ses attitudes étonnantes (par exemple il va voir dans la forêt si les brûleurs, bêtes extrêmement dangereuses, sont comestibles¹¹⁹) et par son langage peu français, marqué par des pléonasmes¹²⁰. Une de ses particularités est son goût pour les bouquets de fleurs. Ainsi, dans le CT, au sortir de l'hôpital, après la victoire contre Leucémia, il demande à sa protégée :

- Tu aimes les fleurs ?
- Beaucoup.
- Moi aussi. Tu verras, je suis le plus fort du monde pour faire des bouquets. (p. 164)

C'est cela qu'il fait dans *Ellana, La Prophétie* : « je cueille des fleurs pour Eejil. Elle aime adorer les bouquets de fleurs. » (p. 483) avant et après son combat titanique contre le Seigneur Kharx. C'est d'ailleurs dans cette position qu'il est dessiné sur le cahier de Léna aux pages 178-179 déjà évoquées.

¹¹⁸ En témoigne le large sourire avec lequel il est représenté dans le CT aux pages 99, 105 et 123.

¹¹⁹ Cf. p. 454 de *La Prophétie*. Cela entre en écho avec son affirmation, dans le CT, à propos des brûleurs : « Ça peut ballonner si on en mange trop. » (p. 133).

¹²⁰ Chose qu'il explique à Léna à la page 124 : « Les TROLLS expriment aux gens des phrases de mots pas toujours claires intelligibles qui leur font souvent penser croire à une bêtise stupide de notre cerveau. [...] La langue du cœur t'est réservée. A JAMAIS. »

Un autre écho amusant est la mise en parallèle entre le combat contre le Ts'lich après la victoire contre Leucémia dans le CT et le combat contre le Seigneur Kharx. Dans les deux cas, Doudou est transpercé de part en part par une lame osseuse et, dans les deux cas, sa réaction est identique : « Ça pique ! [...] Et je déteste qu'on me pique ! » (p. 168 du CT, p. 524-525 d'*Ellana, La Prophétie*).

B) La Sérénissime et ses gardiens

Dans *Le Pacte des Marchombres*, Eejil et Doudou forment un duo atypique qui se situe aux confluent des espaces imaginaires et de l'éternité. Le lieu dans lequel ils vivent est un ponton de bois s'avancant sur les eaux du Lac Chen en Gwendalavir. C'est ce ponton qui est représenté p. 179 sur le carnet à dessins. Au bout, se dresse une ville magique, la Sérénissime.

Le ponton qui, une seconde plus tôt, s'achevait juste derrière Eejil se prolongeait désormais sur une centaine de mètres. Et au bout du ponton...

La cité était construite sur l'eau. Mélange harmonieux d'imposants édifices de pierres et de frêles constructions de bois, de clochers acérés et de coupoles ramassées, de larges places et d'étroites venelles, de ponts audacieux et de fragiles passerelles, elle était nimbée d'une brume argentée qui empêchait d'en discerner les véritables proportions.¹²¹

Dans le CT, nous découvrons pourquoi Léna et Doudou habitent à proximité de la Sérénissime. En effet, Léna désire retrouver la ville qui lui manque alors qu'elle est dans la nature de l'Imaginaire. Doudou lui propose alors de partir à la recherche de cette ville mystérieuse :

- J'aime la nature et c'est magnifique ici, mais j'ai peur que la ville me manque un peu, avoua-t-elle.
- Fastoche, rétorqua Doudou. Je connais des tas de villes géniales. Il y en a même une, légendaire, que presque personne n'a visitée et dont tout le monde parle. Une ville de pierre, d'eau et de lumière. Une ville qui ne se révèle qu'à ceux qui s'en montrent dignes
- Elle est belle ?
- Plus que ça, elle est magique. Tu veux qu'on parte à sa recherche ?
- D'accord, mais pas tout de suite. (p. 180)

C'est la Sérénissime qui est représentée, dans un entrelacs merveilleux de passerelles et de tours, sur le carnet à croquis de Léna, aux pages 178-179 (annexes XIII et XIII bis). Cette cité est mouvante, elle a mille visages. Elle n'apparaît pas à tout le monde, et, pour ceux à qui elle apparaît, elle est à chaque fois différente. Eejil affirme ainsi à Ellana :

¹²¹ *Ellana. L'Envol, op. cit.*, pp. 217-218. Notons qu'après les points de suspension il y a un changement de chapitre qui contribue à l'effet d'attente du lecteur et renforce la magie de l'apparition de la ville.

Elle est unique. Unique pour chacun de ceux qui ont la chance de franchir ses portes. Quand ton tour viendra, ceux que tu croiseras entre ses murs seront là pour toi, et ce que tu découvriras entre ses murs n'appartiendra qu'à toi.¹²²

La Sérénissime est une ville la fois réelle et imaginaire, propre à chaque personne qui l'arpente. C'est donc une cité changeante et mystérieuse, qui ne se situe pas dans un lieu précis : « La Sérénissime est ici. Comme elle est ailleurs. Comme elle est partout. »¹²³ Rappelons que la Sérénissime est le nom donné à Venise, ville du monde primaire construite sur l'eau et théâtre de mascarades comme celles qu'Ellana voit quand elle y déambule. Eejil est devenue la « Gardienne de la cité » (*Ellana, L'Envol*, p. 216). Elle joue donc un rôle crucial, celui de laisser passer ceux qui se « montrent dignes » (p. 180) de pénétrer les arcanes de la cité. Une fois de plus, la petite fille se situe à l'interface des mondes : entre le monde réel et le monde imaginaire et entre les différentes facettes de ce dernier. Doudou n'est pas appelé « Gardien de la cité » mais, comme il est toujours avers Eejil et qu'il la considère comme sa « patronne »¹²⁴, il se situe avec elle à cette interface. Les deux amis, rendus éternels grâce à leur fusion, sont, à l'image de la Sérénissime, insaisissables.

Grâce à ces observations, nous pouvons comprendre le projet initial de couverture prévu par l'auteur et l'illustrateur, qui a été changé sur décision de l'éditeur. L'image de cette couverture (annexe XVI) représente Léna en train de dessiner au bout d'un ponton sur un lac. Elle est donc, pour un lecteur averti, chargée de significations, puisqu'elle constitue un lien direct entre les mondes. Plus encore, chaque lecteur peut s'identifier à la petite fille. C'est une image triste qui place indéniablement ce livre sous le signe de la mélancolie. Lors de nos dialogues avec Gilles Francescano, il a insisté sur ce point. En effet, malgré l'humour et la beauté des pages, le CT raconte une histoire douloureuse, celle de la mort d'un enfant et du passage à une autre vie, celle de la recherche de la consolation. L'aboutissement de ce travail de quatre ans pour Francescano et Bottero, ainsi que le travail de mise en abyme que nous avons étudié, suppose une forte identification entre le vécu des artistes et le récit, d'autant plus que le livre a été marqué par la mort de Bottero au cours de la réalisation des illustrations. Pierre Bottero faisait de la mort l'un des éléments clefs de son écriture, comme il l'affirme dans son appendice à *Ellana* :

La mort

Celle de l'autre.

Douleur infinie qui jamais ne passe. Douleur terrifiante qui s'enfouit dans le cœur de celui qui reste, dans son âme, tisse un cocon protecteur autour d'elle et devient son propre univers. Douleur familière

¹²² *Ibid.*, p. 216.

¹²³ *Ibid.*, p. 216.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 234.

qui palpite à l'écart du monde et des autres. Douleur amie qui laisse la vie, la vie qui revient toujours, finir de s'isoler. Sans jamais l'atteindre.

Certitude :

La mort est un cadeau que nous offrent ceux qui partent. Un cadeau exigeant, écrasant, mais un cadeau.

La possibilité de grandir, de comprendre, de s'ouvrir, d'apprendre. D'attendre aussi. Sa propre mort.

Sans plus la redouter. [...]

Certitude :

Depuis le commencement des temps, des milliards de personnes ont vu leurs proches franchir l'ultime

porte avant de la franchir à leur tour. Lentement égrenés ou par familles entières, révoltés ou soumis,

dans la sérénité ou l'angoisse, la douceur ou la violence. Tous sont de l'autre côté. Egalité enfin absolue.

Certitude :

Les mots ne sont que des mots et les gens deviennent translucides lorsque la mort survient. La réponse

est en soi.

Ainsi, dans le CT, par une habile métaphore, l'écrivain est présenté comme un enchanteur ou un demiurge, qui crée l'Imaginaire. Cette croyance dans l'efficacité de l'art fait renaître l'espérance et ouvre les possibles. Au fil des ouvrages du cycle de l'Ailleurs se dessine un « multivers » fascinant dont notre objet d'étude nous livre quelques clés de lecture. Les passages « d'un monde à l'autre » se font par divers moyens, du « basculement » au pas-sur-le-côté. Eejil et Doudou se situent aux confluent de ces mondes : la Gardienne de la cité est à son image, empreinte de mélancolie et de mystère.

Conclusion : À l'interface des mondes

Le Chant du Troll est donc un ouvrage au format original mettant en page d'habiles jeux de construction entre le texte et l'image. L'un et l'autre se questionnent et se répondent pour ouvrir la voie au récit. Celui-ci met en scène un autre type de construction artistique, celle d'un monde imaginaire en déploiement au fil des pages. Ce monde parallèle possède son temps et son espace propres, rendus tant par le texte que par l'illustration. La « xéno-encyclopédie »¹²⁵ caractéristique et unique qui y est déployée s'inscrit dans une continuité et une discontinuité par rapport aux diverses traditions de fantasy. Ce savoir constituant l'Imaginaire s'insère plus largement dans le livre-monde de Pierre Bottero. Entre les espaces du « multivers », les passages sont possibles, parmi lesquels le « basculement » résultant de la création artistique. Les mots participent sans conteste à cette création des liens entre les espaces, par des jeux d'échos plus ou moins discrets. Les images jouent le même rôle : elles illustrent l'ensemble du livre-monde et ouvrent des portes. L'écrivain est alors un démiurge qui possède un réel pouvoir d'enchanteur entre le Réel et l'Imaginaire. Le duo Eejil-Doudou a également d'étranges pouvoirs et se situe aux confluent des mondes, en choisissant de vivre auprès de la cité mystérieuse qu'est la Sérénissime.

Tout est volition des auteurs dans *Le Chant du Troll* : illustration et texte sont pensés et travaillés dans le but de construire un monde imaginaire dont des pans entiers s'éclairent différemment et s'ajustent à l'aune des ouvrages du cycle de l'Ailleurs. Cet ensemble forme ainsi un véritable univers systémique au sein duquel la galaxie du *Chant du Troll*, nous l'avons vu, tient une place majeure, si ce n'est centrale. Que notre objet d'étude soit un livre adressé d'abord à un public d'enfant s'insère parfaitement dans notre analyse. L'enfance est, par nature, un passage puisque l'enfant ne le reste pas. Mais avec ce duo éternel, l'enfance se fait passage entre les mondes. L'enfant est, par son imagination, à l'intersection entre le Réel et l'Imaginaire. Qui n'a pas déjà vu un enfant courir, raconter une histoire, complètement subjugué par ce qu'il percevait en son esprit ? Comme lui, l'écrivain et le lecteur deviennent des enchanteurs qui ouvrent les possibles de l'imagination. L'appel qui résonne est alors une injonction à avancer toujours plus loin parmi les espaces imaginaires, à l'image du dialogue de Doudou et de Léna, quand ils sortent de l'hôpital après avoir vaincu Leucémie :

- Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?
- Que veux-tu que l'on fasse, ON CONTINUE.

¹²⁵ Terme de Richard Saint-Gelais repris dans *La fantasy* (A. Besson, *op. cit.*, p. 147), désignant l'encyclopédie du monde fictionnel.

Présentation rapide des personnages de l'histoire

Léna

Héroïne de l'histoire. Cette petite fille semble invisible au monde qui l'entoure (ses parents, sa maîtresse...). Elle est la seule à observer les changements étranges de la ville et les créatures imaginaires qui y apparaissent. Elle comprend au fil des pages qu'elle est morte et que ces changements sont dus à son passage du monde réel au monde imaginaire que son père, écrivain, crée.

Doudou, le Troll

Doudou est un personnage essentiel de l'histoire, bien que n'apparaissant qu'à la moitié du livre. Le Troll « fusionne » avec Léna, c'est-à-dire qu'il trouve en elle son âme sœur. Ce phénomène de « fusion » le sauve de la mort. A la fin de l'histoire, il sauve à son tour Léna de la disparition.

Burph, un Sprite

Burph est un Sprite, c'est-à-dire un cousin des Lutins. Première créature imaginaire que rencontre Léna, il lui annonce le « basculement », c'est-à-dire le passage du monde réel au monde imaginaire. Ce personnage adjuvant ne la quittera pas de l'histoire. Il est un excellent conteur.

Sil, un Elfe

Sil est aussi un personnage adjuvant. C'est lui qui explique à Léna ce qui se passe pendant cet étrange « basculement » et qui la protège dans la ville. Il présente aussi la petite fille à l'Armée du Jour.

Leucémia

Personnification de la maladie de Léna, Leucémia dirige l'armée de la Nuit. Elle veut s'approprier le territoire imaginaire ouvert par le « basculement ». Elle se cache dans l'hôpital. Pour pouvoir vaincre Leucémia, Léna doit admettre que cette adversaire, sa maladie, l'a tuée.

Annexes

Vous trouverez à la page suivante l'autorisation de reproduction des éditions Rageot pour les annexes I à XV. Nous les remercions chaleureusement de nous avoir laissée publier ces images à titre gracieux. Nous adressons le même remerciement à Gilles Francescano, qui nous a accompagnée tout au long de ce travail et autorisée à publier l'annexe XVI, image qui se trouve également à la page 5 du présent mémoire. Les annexes suivent l'autorisation de reproduction ; elles sont classées par ordre de folio. La bibliographie se trouve après ces pages.

Madame Elodie Mion

Paris, le 27 février 2023

Madame,

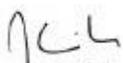
Suite à votre demande, nous vous donnons l'autorisation de publier sur la plateforme DUMAS votre mémoire universitaire avec ses annexes reproduisant les extraits du titre cité ci-dessous :

- *Le chant du troll* par Pierre Bottero © Rageot 2010
Illustration de couverture et illustrations intérieures : Gilles Francescano

(pp. 6-7, pp. 16-17, pp. 28-29, pp. 30-31, pp. 46-47, pp. 78-79, pp. 82-83, pp. 98-99, pp. 110-111, pp. 126-127, pp. 158-159, pp. 178-179 et la page 179 dépliée (recto), pp. 184-185 et pp. 186-187)

Cette autorisation vous est accordée à titre gracieux et de manière exceptionnelle et uniquement dans le cadre de la publication de votre mémoire universitaire sur la plateforme DUMAS.

Veuillez agréer, Madame, l'expression de nos salutations distinguées.



Murielle Couëslan
Directrice des Editions

Annexe I : première de couverture du *Chant du Troll*



Annexe II : pages 6-7



1

DEUX ASSIETTES, deux verres, les couverts, un saladier et son contenu, une carafe d'eau, sel, poivre...

Le bruit qu'ils firent en s'écrasant sur le carrelage fut assourdissant.

Le silence qui s'ensuivit le fut davantage encore.

Tous les vacarmes du monde habitent le silence, tous les hurlements, tous les fracas. Les enfants le savent. Comme les adultes qui écoutent vraiment. Les vieux la plupart du temps.

Ce silence-là, avide et contracté, effrayant, fut rompu par un cri.

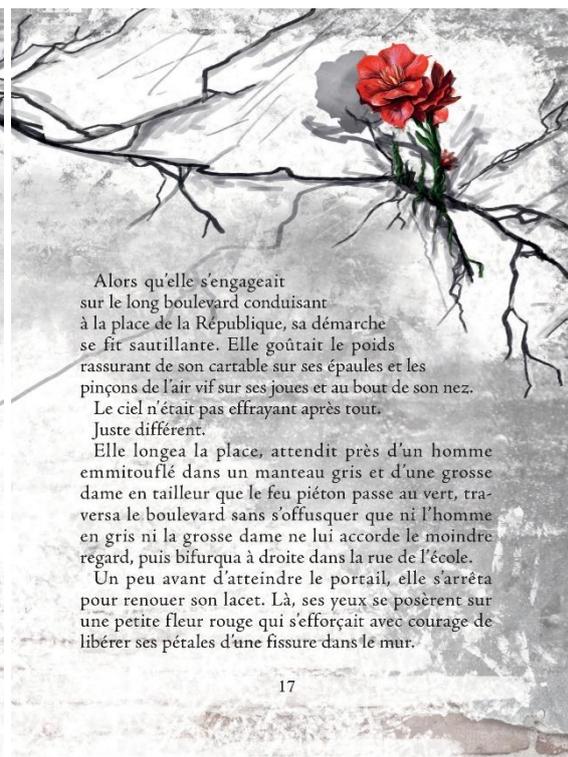
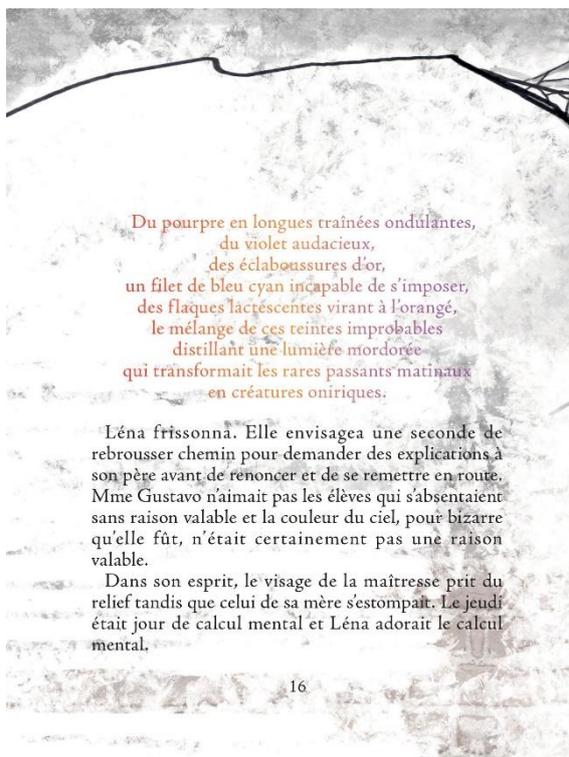
– J'en ai ASSEZ !

Comment un simple cri, quatre mots, pouvait-il contenir autant de colère, de désespoir et de violence ? Léna se pétrifia.

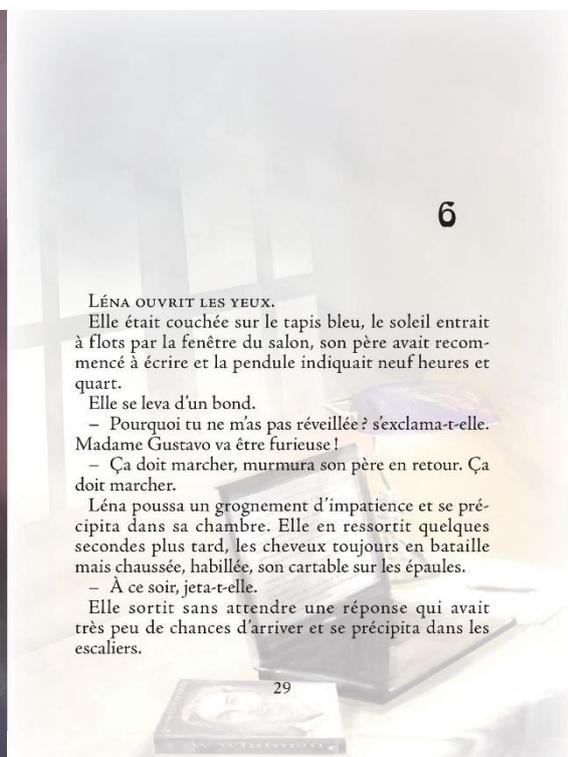
Tenta de disparaître dans le tapis bleu sur lequel elle était couchée, échoua, ferma les yeux pour se donner l'illusion qu'elle avait réussi, plaqua les mains sur ses oreilles...

7

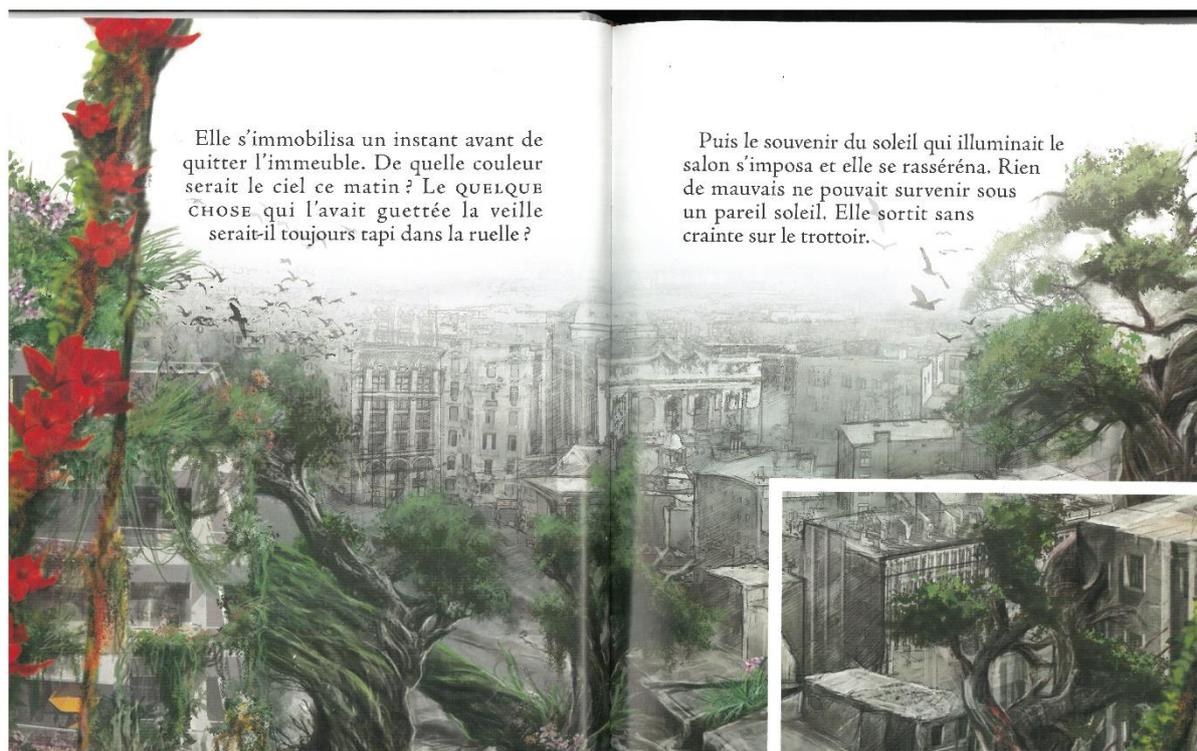
Annexe III : pages 16-17



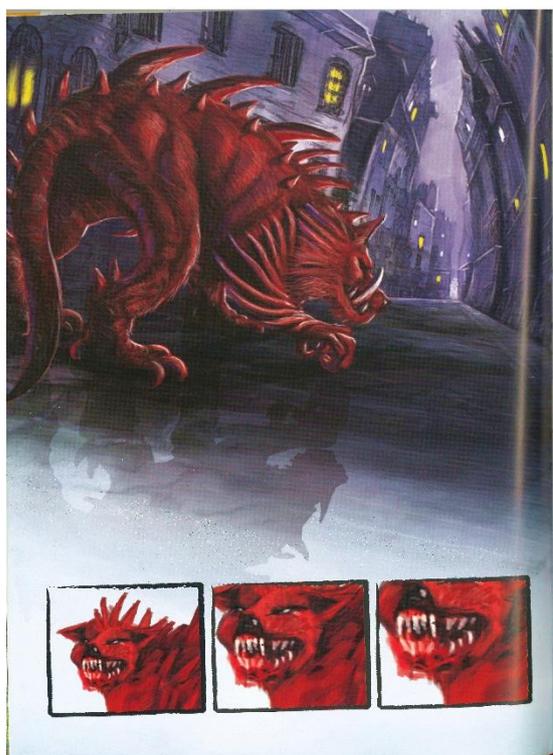
Annexe IV : pages 28-29



Annexe V : pages 30-31



Annexe VI: pages 46-47



Annexe VII : pages 78-79

– Oui, murmura-t-il enfin. Je suis désolé. Je sais que tu es seule, que tu souffres, que tu aurais besoin que nous affrontions notre présent ensemble pour reconstruire un avenir pas trop bancal... Je... je ne peux pas. Pas avant d'avoir écrit ce texte.

Le rythme de ses phrases s'accéléra brusquement.

– Je la sens. Là, autour de moi, quand je dors, quand je mange, quand je lis, quand j'écris. Surtout quand j'écris. Non, laisse-moi parler, tu dois m'écouter. M'écouter jusqu'au bout. Ce n'est pas un simple roman que j'écris, je me fiche de ses qualités littéraires ou qu'il soit publié. Ce n'est même pas un roman, c'est... c'est un monde que je lui offre, que je crée pour elle pour... pour... pour qu'elle y vive.

Il prit une profonde inspiration.

– Et ça marche. Non, ne dis rien, fais-moi confiance. Ça marche.

Un silence puis :

– Je... il est presque achevé. Bientôt tu... Quand tu rentreras, tu le liras. Tu... tu comprendras...

Nouveau silence. Plus long.

– Oui, moi aussi. Tu... tu me manques tellement.

Il raccrocha et tourna la tête vers l'ordinateur qui l'attendait, impassible.

– Au travail, murmura-t-il d'une voix rendue rauque par la fatigue.

Et par le chagrin.



Léna se précipitait vers lui lorsqu'un sifflement bref stoppa sa course.

– Pssst...

Burph se tenait assis sur le sommet de la bibliothèque et lui faisait signe d'approcher.

Léna jeta un coup d'œil à son père qui s'était installé et avait recommencé à écrire.

– Pssst, fit Burph de façon plus insistante.

– Qu'est-ce que tu veux ? lui demanda Léna en s'approchant.

– Tu devrais me laisser travailler.

– Mais je veux savoir quand maman va revenir.

– Demain.

Elle fronça les sourcils, l'air dubitatif.

Annexe VIII : pages 82-83

– Euh... tu sais Léna, je ne suis qu'un **SPRITE**. Je sais raconter des histoires mais dès qu'il s'agit de réfléchir...

– Mes parents vont basculer avec moi, n'est-ce pas ? Eux aussi vont devenir des **IMAGINAIRES** ?

– Je l'ignore, Léna. Je n'ai que deux certitudes. La première c'est que le basculement qui s'achèvera demain est le plus important dont j'aie entendu parler depuis le Grand Passage et la deuxième c'est que tu en es à la fois la raison, le cœur et l'âme.

– Mais mes parents ?

– Tu es beaucoup plus intelligente que moi, Léna. Je suis certain que, si tu réfléchis, tu comprendras tout un tas de choses qui **MÉCHAPPENT**.



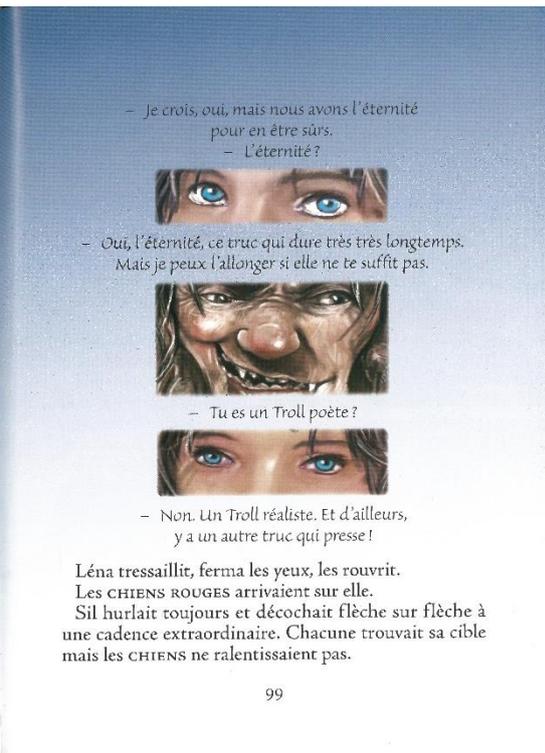
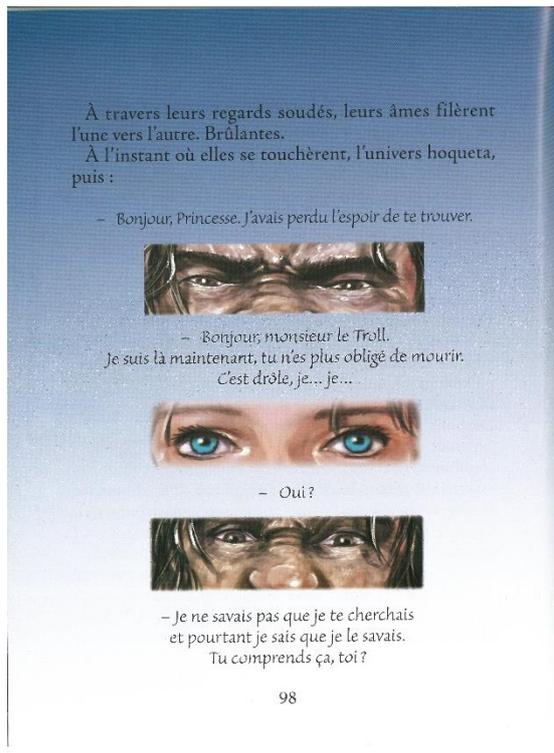
12



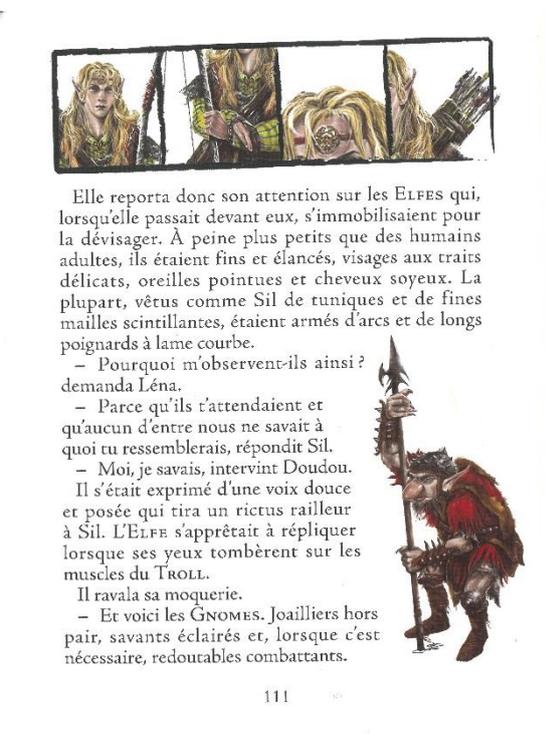
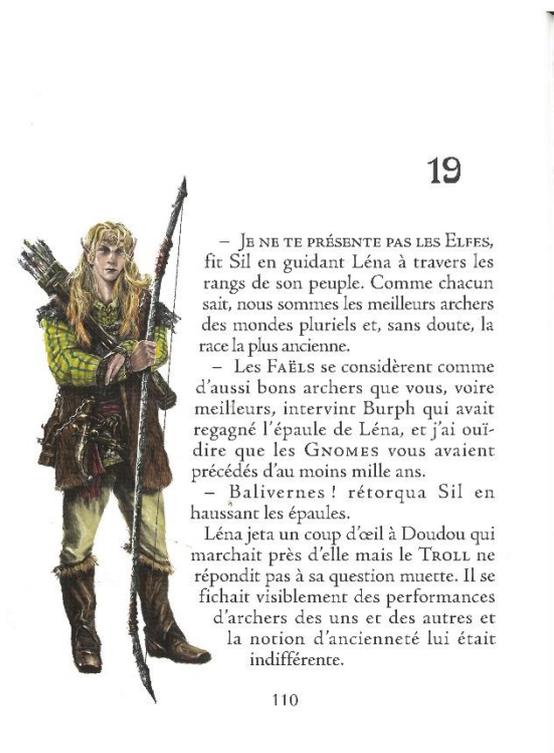
– LÉNA ?
– OUI ?
– Tu dors ?
– Non. JE RÉFLÉCHIS.



Annexe IX : pages 98-99



Annexe X : pages 110-111



Annexe XI : pages 126-127



Annexe XII : pages 158-159

– D'abord, je n'ai pas compris que j'étais... morte. Les gens ne semblaient plus me voir, plus m'entendre mais je ne comprenais pas. Il a fallu que mon père m'offre ce monde, que je rencontre les IMAGINAIRES et que le basculement ait lieu pour que tout s'éclaire enfin. Je suis morte, Leucémia, tu ne peux plus rien contre moi. Va-t'en !

– Espèce d'imbécile ! s'écria Leucémia, en admettant ta mort, tu te condamnes au néant.

– Je sais. Va-t'en, Leucémia, je te l'ordonne !

Un courant d'air froid balaya la pièce, enfla jusqu'à devenir un tourbillon. Pendant un bref instant, Leucémia parut vouloir résister à l'inéluctable puis elle poussa un long cri de détresse et, soudain, sa chaise fut vide.

Léna tourna la tête vers Doudou, toujours inconscient. Elle essaya de s'approcher de lui, ses jambes ne lui répondaient plus.

Elle baissa les yeux sur ses mains.

Des mains qui, déjà, devenaient translucides.

Autour d'elle, la pièce perdait sa consistance, l'univers abandonnait formes et couleurs, odeurs et réalité.

– Dommage, murmura-t-elle.

Elle commença à DISPARAÎTRE.

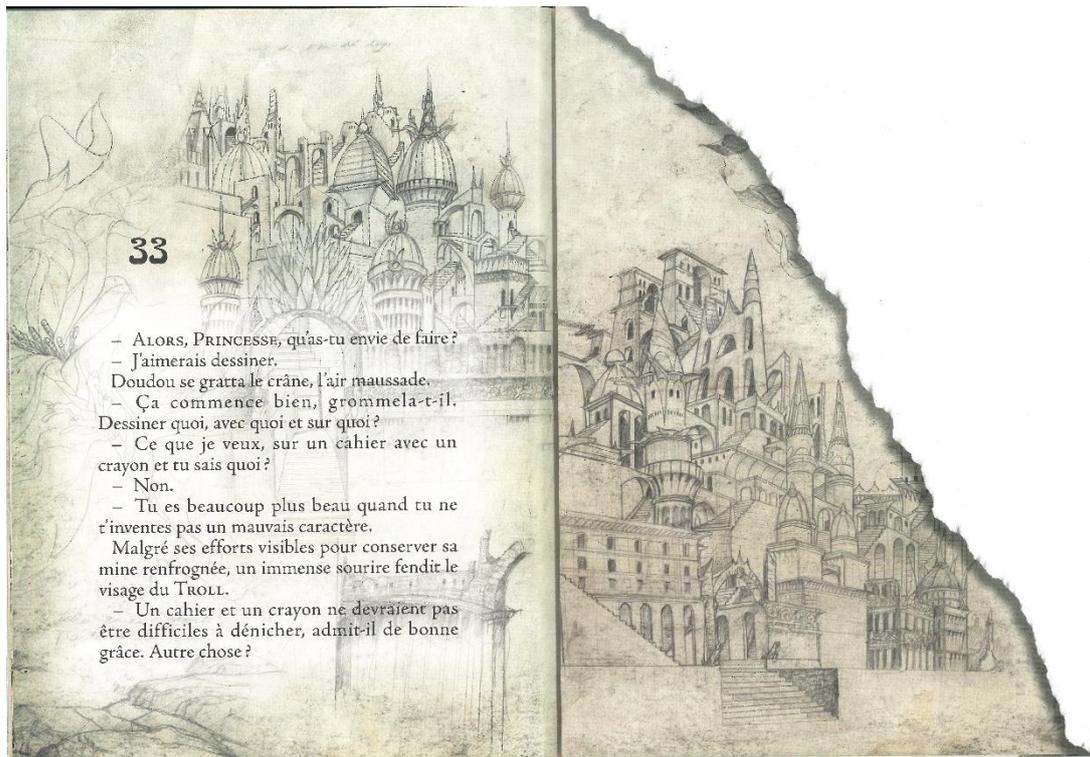


27

LÉNA.
Étrange sentiment de reprendre sa route.
D'achever de se dissoudre dans l'univers,
de devenir, redevenir, une simple molécule
dans un tout qui la dépasse,
qui la dépassait,
et qu'elle conçoit enfin.
Perdre la conscience d'être
pour gagner celle d'appartenir.
Lâcher prise.
Une âme devenue infinie et un corps oublié.
Oublié.
Sauf la main.
La main gauche.
Une main
qui refuse de céder
et revendique son existence.
Son appartenance à un tout,
certes fini et imparfait,
mais qu'elle n'a aucune intention
de laisser s'évaporer.

159

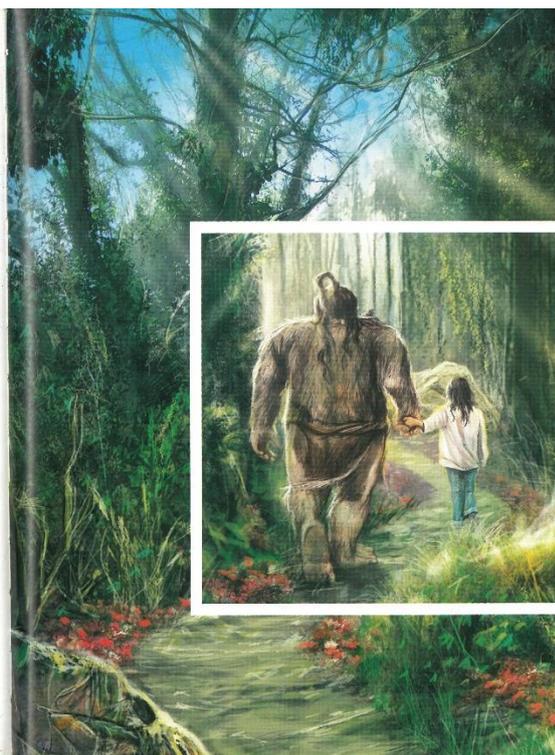
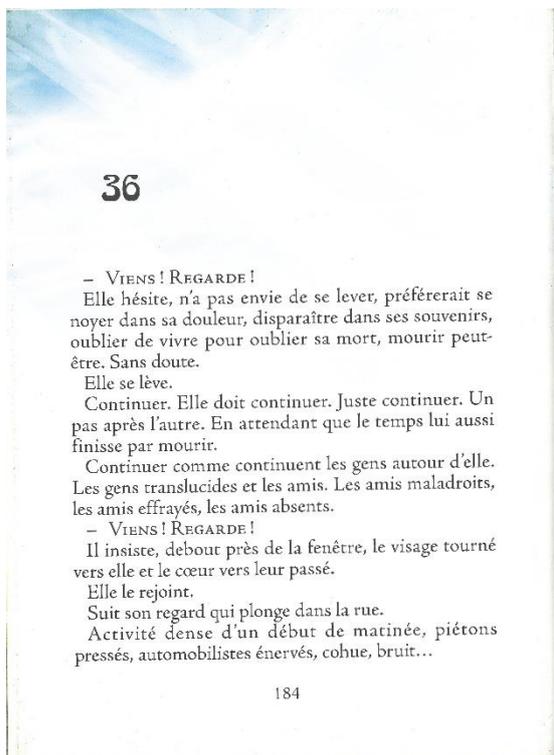
Annexe XIII : pages 178-179



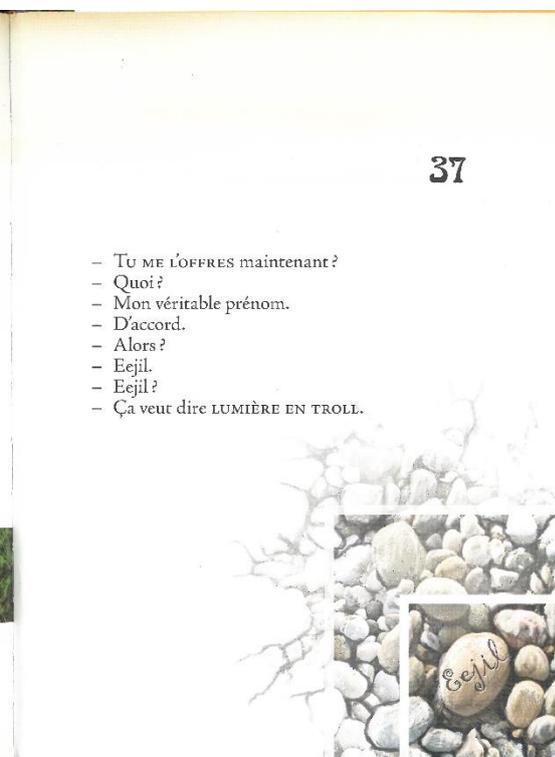
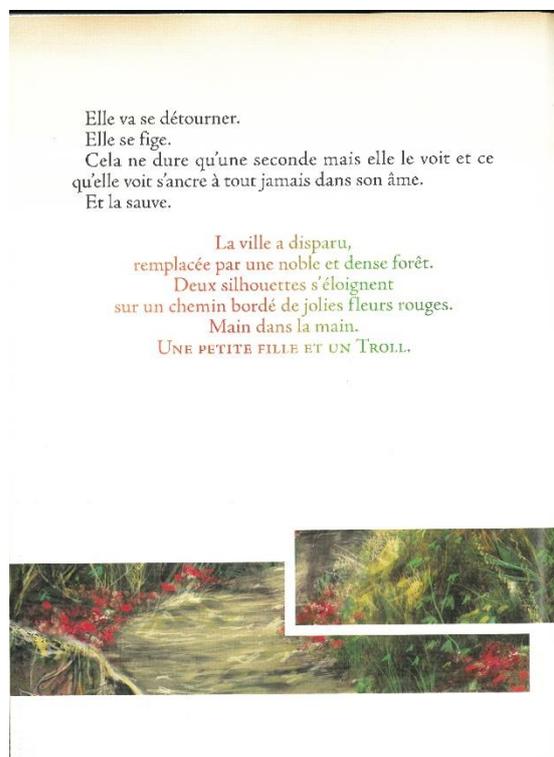
Annexe XIII bis : page 179 dépliée



Annexe XIV : pages 184-185



Annexe XV : pages 186-187



Annexe XVI : Image proposée par Gilles Francescano pour la couverture et finalement non retenue – © Gilles Francescano



Bibliographie

BOTTERO Pierre, FRANCESCANO Gilles (ill.), *Le Chant du Troll*, Rageot, 2010

Perspective intratextuelle dans l'œuvre de Pierre Bottero

BOTTERO Pierre, trilogie *La Quête d'Evilan*, Rageot, 2003-2015-2016, coll. Rageot Poche.

D'un Monde à l'autre

Frontières de glace

L'Île du destin

BOTTERO Pierre, trilogie *Les Mondes d'Evilan*, Le Livre de Poche, 2013 (Rageot, 2004-2007).

La Forêt des captifs

L'Œil d'Otolep

Les Tentacules du mal

BOTTERO Pierre, Trilogie *Le Pacte des Marchombres*, Le Livre de Poche, 2010 (Rageot, 2006-2008).

Ellana

Ellana, L'Envol

Ellana, La Prophétie

BOTTERO Pierre, Trilogie *L'Autre*, Le Livre de Poche, 2012 (Rageot, 2007-2009).

Le Souffle de la hyène

Le Maître des tempêtes

La Huitième Porte

BOTTERO Pierre, *Les Ames croisées*, Rageot, 2010.

Écriture et « graphisme »

BATT Noëlle, « Complexité et complexification », in *La Revue des livres pour enfants*, n°115-116, Centre national de la littérature pour la jeunesse, automne 1987, pp. 71-81.

BLAKE Quentin, *La Vie de la page*, Gallimard Jeunesse, 1995.

DUPLAN Pierre, JAUNEAU Roger, JAUNEAU Jean-Pierre, *Maquette et mise en page. Typographie, conception graphique, couleurs et communication, mise en page numérique*, Ed. du Cercle de la Librairie, 2008.

GUNTHERT André, « Le portrait, du théâtre dans la photo », in *L'image sociale*, mis en ligne le 18 septembre 2016 [consulté le 15 juin 2022], URL : http://imagesociale.fr/3571#identifiant_1_3571

HAKEM Tewfik, « Le roman graphique selon Will Eisner », émission « Le Réveil culturel » du 14 juin 2019, France Culture, 26 min, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/le-roman-graphique-selon-will-eisner> [consulté le 7 mai 2022].

JOLY Martine, *L'Image et les Signes*, Nathan Université, 1994.

JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan Université, 1993, coll. « 128 ».

JULLIER Laurent, *L'analyse de séquence*, Armand Colin, 2002.

KIBEDI VARGA Aron, *Discours, récit, image*, Liège, Mardaga, 1989, coll. « Philosophie et langage ».

MCCLLOUD Scott, *L'Art invisible*, Delcourt, 2007 (Harper Collins, 1993).

SCHAPIRO Meyer (trad. par Pierre ALFERI), *Les Mots et les Images : sémiotique du langage visuel*, Macula, 2000.

Etudes sur l'album

ALAMICHEL Dominique, *Albums, mode d'emploi*, Créteil : CRDP de l'académie de Créteil, 2000.

DURAND Marion, BERTRAND Gérard, *L'image dans le livre pour enfants*, Paris, L'Ecole des Loisirs, 1975.

ESCARPIT Denise, *L'enfant, l'image et le récit*, Mouton éditeur, 1974.

FIEVRE François, « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album », *Strenæ* [En ligne], mis en ligne le 07 février 2012, URL : <http://journals.openedition.org/strenae/583> [consulté le 04 mai 2022].

La Revue des livres pour enfants, (*L'analyse des livres d'image*), n°214, Centre national de la littérature pour la jeunesse, décembre 2003, URL : https://cnlj.bnf.fr/fr/detail_revue/Lanalyse_des_livres_dimages/214 [consulté le 19 juin 2022].

La Revue des livres pour enfants, (Aujourd'hui l'album ?), n°264, Centre national de la littérature pour la jeunesse, 2012, URL : https://cnlj.bnf.fr/fr/detail_revue/Aujourdhui_lalbum_/264 [consulté le 19 juin 2022].

La Revue des livres pour enfants, (Le livre d'images français contemporain), n°163-164, , Centre national de la littérature pour la jeunesse, été 1995, URL : https://cnlj.bnf.fr/fr/detail_revue/Le_livre_dimages_francais_contemporain/163-164 [consulté le 19 juin 2022].

Littérature de jeunesse, incertaines frontières, colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis et présentés par Isabelle Nières-Chevrel, Gallimard Jeunesse, 2005.

MAJA Daniel, *Illustrateur jeunesse, comment créer des images sur les mots*, Paris, Editions du Sorbier, 2004.

NIERES-CHEVREL Isabelle, « Les derniers géants, album ou livre illustré ? », *Revue des livres pour enfant (Libre parcours)*, n°228, 2006, URL : https://cnlj.bnf.fr/fr/detail_revue/Libre_parcours/228 [consulté le 10 mai 2022].

SALISBURY Martin, *Illustrer des livres pour enfants. Imaginer, créer, se faire éditer*, Eyrolles, 2005.

VAN DER LINDEN Sophie, DOUZOU Olivier, *Album[s]*, De Facto/Actes Sud, 2013.

VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, L'Atelier du poisson soluble, 2006.

Textes critiques et théoriques sur l'œuvre de Pierre Bottero

_Sayanel, *Marchombre.Fr*, Roubaix : OVH, URL : <https://marchombre.fr> [consulté le 19 juin 2022].

BALBOA BILLAUX Cynthia, *De Gwendalavir au Pays d'Ys*, Littératures, Mémoire de Master de l'Université de Toulon, 2017.

BOTTERO Pierre, « Carte blanche à Pierre Bottero », in édition spéciale du *Pacte des Marchombres. Ellana, L'Envol*, Rageot, 2008.

BOTTERO Pierre (?), « Donner vie à des créatures », disponible sur : <https://marchombre.fr/texte-inedit-le-fantastique-de-pierre-bottero/>, mis en ligne le 24 avril 2020 [consulté le 15 juin 2022].

BOTTERO Pierre, entretien donné à *Lecture jeune (Pierre Bottero)*, n°131, septembre 2009, URL : <https://marchombre.fr/interview-pierre-bottero-lecture-jeune-2009/> [consulté le 14 mai 2022].

BOULE-ROY Emilie, *Renouveau du genre fantasy pour la jeunesse dans Ellana de Pierre Bottero*, Mémoire de Master de l'Université de Montréal, 2014.

LILA PALAMA Aurélie, « Le garçon était une fille ! Héroïsme et féminité dans les romans de Pierre Bottero. », *La revue des livres pour enfants (Fiction pour la jeunesse, miroir de la société ?)*, n° 268, Centre national de la littérature pour la jeunesse, décembre 2012, pp. 110-113.

LILA PALAMA Aurélie, « “Les traditions sont coriaces.” : Liens du sang et lien de l'encre chez Pierre Bottero », *Travaux & documents, La question des générations dans les lettres et arts*, Université de La Réunion, Faculté des lettres et des sciences humaines, 2012, pp.141–151.

MAILLARD Mélanie, « Les mondes de Bottero : Un espace de *fantasy* entre tradition et inventivité », Mémoire de Master de l'université d'Angers, 2020, URL : <https://marchombre.fr/wp-content/uploads/Autres/Memoires-et-theses/MAILLARD-Melanie-Memoire-2020-Les-mondes-de-Bottero-Un-espace-de-fantasy-entre-tradition-et-inventivite.pdf> [consulté le 18 juin 2022].

MAURIN Florie, *La fée, l'enchanteur, et leur(s) monde(s) : réécritures antiques et médiévales dans La Quête d'Éwilan*, Mémoire de Master de l'Université Clermont Auvergne, 2018.

MAURIN Florie, *Les mondes de Pierre Bottero : réinventer les espaces de fantasy*, *Espaces Imaginés*, 2021, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03060604> [consulté le 19 juin 2022].

Création littéraire et construction d'univers

BAUDOU Jacques, *La Fantasy*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005.

BAZIN Laurent, « L'Age de tous les possibles ? Adolescence et fictions de mondes », *Revue de la BNF*, n°59, 2019, pp. 56 à 65.

BENJAMIN Walter, *Le Raconteur : à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov suivi d'un commentaire de Daniel Payot*, Circé, 2014

BESSON Anne, *La Fantasy*, Klincksieck, 2007, coll. « 50 questions ».

BESSON Anne, BOUGON Marie-Lucie (dir.), *Dictionnaire de la Fantasy*, Vendémiaire, 2018.

- BIZIEN Jean-Luc, PICARD Caroline (ill.), *Elfes et autres guerriers-mages*, Casterman, 2007, coll. « La Bibliothèque du Fantastique ».
- BONNET Michel, PICARD Caroline (ill.), *Nains, lutins et autres gnomes*, Casterman, 2009, coll. « La Bibliothèque du Fantastique ».
- BOTTET Béatrice, ADAM Christine (ill.), *Fées et autres bonnes dames*, Casterman, 2006, coll. « La Bibliothèque du Fantastique ».
- BOULAIRE, Cécile. *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.
- BUDIN Noémie, *La Représentation du Petit Peuple dans la littérature francophone contemporaine pour adolescents : tradition et renouvellement féeriques depuis 1992*, Littératures, Thèse de l'Université de Lorraine, 2016, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01526082> [consulté le 30 décembre 2021].
- CHELEBOURG Christian, *Les Fictions de jeunesse*, PUF, 2013.
- DUBOIS Pierre, *Le Royaume du Nord et des trolls*, Hoëbeke, 2014
- DUBORGEL Bruno, *Imaginaire et pédagogie*, Le Sourire qui mord, 1983.
- FERNANDEZ Irène, *Défense et illustration de la féerie. Du Seigneur des anneaux à Harry Potter : une littérature en quête de sens*, Philippe Rey, 2012.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Points, 2019 (Seuil, 1972).
- MARTIN Serge, « Les fables de la voix en littérature enfantine : actualités du « Raconteur » (*Der Erzähler*, 1936) de Walter Benjamin », *Strenæ*, mis en ligne le 01 septembre 2013, URL : <http://journals.openedition.org/strenae/961> [consulté le 09 juin 2022].
- PAOLINI Christopher, *L'Héritage*, Bayard Jeunesse, 2004-2012 (New York : Alfred A. Knopf, 2003-2011).
- PEREZ Claude-Pierre, *Les Infortunes de l'imagination*, Vincennes : PU Vincennes, 2010.
- ROCHEBOUET Anne, SALAMON Anne, *Les réminiscences médiévales dans la fantasy. Cahiers de recherches médiévales*, 2008, URL : <https://doi.org/10.4000/crm.11092> [consulté le 19 juin 2022].
- ROUSSET Jean, *Forme et signification : essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, J. Corti, 2014 (1962).

ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, J. Corti, 1984.

SILHOL Léa (dir.), VALLS DE GOMIS Estelle, *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Autrement, 2005, coll. « Mutations ».

SUCKLING Nigel, ANDERSON Wayne (ill.), *Gnomes et Jardins. Guide du petit peuple*, Hors collection, 2001 (Londres : Pavilion Books Limited, 2000).

TOLKIEN John Ronald Reuel, « Du conte de fées », in *Les Monstres et les critiques et autres essais*, Christian Bourgeois, 2006 (Londres : HarperCollins, 1983).

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Seigneur des Anneaux*, Christian Bourgeois, 1972-1973 (Londres : Allen & Unwin, 1954-1955).