



**République Algérienne Démocratique et Populaire**

*Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche scientifique*

*Université Mohamed Khider - Biskra*

*Faculté des Lettres et des Langues*

*Département de Langue et littérature Françaises*

# THÈSE

En vue de l'obtention de diplôme de

**DOCTORAT ÈS SCIENCES**

*Spécialité : Français*

*Option : Sciences des Textes Littéraires*

---

## **POSTURE DE L'ENFANT-HÉROS ENTRE MYTHE ET SCIENCE DANS LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE**

**DANS LA SAGA *HARRY POTTER* DE Joanne Kathleen ROWLING  
ET  
LA TRILOGIE *L'AUTRE* DE Pierre BOTTERO**

---

Présentée et soutenue publiquement par : Dounia DJEROU

Sous la direction du : Pr. Chafika FEMMAM

Devant le jury composé de :

M. Abdelouahab	DAKHIA	Président du jury	Prof., U. M <sup>ed</sup> Khider-Biskra
M. Foudil	DAHOU	Examineur	Prof., U. Kasdi Merbah-Ouargla
M. Saleh	KHENNOUR	Examineur	Prof., U. Kasdi Merbah-Ouargla
M <sup>me</sup> Soued	BABA SACI	Examineur	MCA, U. M <sup>ed</sup> Lamine Debaghine-Sétif 2
M <sup>me</sup> Sihem	GUETTAFI	Examineur	MCA, U. M <sup>ed</sup> Khider-Biskra
M <sup>me</sup> Chafika	FEMMAM	Rapporteur	Prof., U. M <sup>ed</sup> Khider-Biskra

Année Universitaire: **2021-2022**



**République Algérienne Démocratique et Populaire**

*Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche scientifique*

*Université Mohamed Khider - Biskra*

*Faculté des Lettres et des Langues*

*Département de Langue et littérature Françaises*

# **THÈSE**

En vue de l'obtention de diplôme de

**DOCTORAT ÈS SCIENCES**

*Spécialité : Français*

*Option : Sciences des Textes Littéraires*

---

## **POSTURE DE L'ENFANT-HÉROS ENTRE MYTHE ET SCIENCE DANS LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE**

DANS LA SAGA *HARRY POTTER* DE Joanne Kathleen ROWLING  
ET  
LA TRILOGIE *L'AUTRE* DE Pierre BOTTER

---

## **REMERCIEMENTS**

Tout d'abord, je ne peux que proférer mes louanges et remerciements à Dieu, le Très-Haut. Ensuite, je n'aurais pu mener à terme ce projet sans le support de ma directrice, Pr. FEMMAM Chafika. Merci pour vos recommandations pertinentes et votre travail minutieux qui m'ont permis d'envisager ma recherche sous différentes visions du monde, de dévoiler les tréfonds de la littérature pour la jeunesse et d'arriver à ma finalité avec détermination.

Un énorme merci à ma famille qui a su éveiller en moi la flamme du savoir et de la recherche, de m'avoir continuellement soutenue et aidée dans les moments les plus sombres de cette expérience, sans sa présence je n'aurais pu arriver à ma destination.

Merci à mes amis et collègues qui m'ont aidée et guidée dans mon chemin de recherche : merci Mounir, merci Sihem, merci Salim. Les moments que nous avons passés ensemble m'ont permis d'avoir la tête reposée et remplie de nouvelles idées pour y parvenir à la fin, à réaliser cette thèse.

Je tiens à remercier également toute personne qui a apporté n'importe quelle assistance à mon égard, toute personne qui m'a encouragée et cru en moi. Je remercie aussi tout le staff administratif pour sa disponibilité et sa gentillesse.

Enfin, je tiens à remercier infiniment Mr le recteur de l'université M<sup>ed</sup> Khider-Biskra-, Pr. Ahmed BOUTARFAIA d'avoir été à mon écoute et d'avoir réveillé en moi un espoir refoulé depuis une décennie.

---

## **DEDICACE**

Je dédie cette modeste recherche, qui m'a tant épuisée et qui a tellement hanté mes  
cauchemars

À mes irremplaçables parents : *Abderrahman* et *Nassiha*

Mon affectionné mari : *Mohamed*

Mes précieux fils : *Sadjed*, *Idris* et *Zakaria*

Mes chers frères : *Fethi*, *Islem* et *Adem*

Et mon autre moitié, ma très chère sœur : *Besma*

Merci de faire partie de ma vie et de m'avoir soutenue jusqu'à l'achèvement de cette  
rude épreuve.

# **SOMMAIRE**

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b> .....	10
<b>CHAPITRE I. Parcours du champ conceptuel et identification des éléments de base</b> .....	26
<b>Introduction</b> .....	26
<b>I.1. Image et évolution de la littérature de jeunesse</b> .....	27
I.1.1. Une littérature adressée aux enfants.....	27
I.1.2. Du didactisme pédagogique vers le divertissement .....	31
I.1.3. Les genres de la littérature de jeunesse .....	36
I.1.3.1. Comptines, chansons et poèmes .....	37
I.1.3.2. L’album.....	38
I.1.3.3. Le théâtre .....	39
I.1.3.4. Le roman .....	40
I.1.3.5. Le conte .....	42
<b>I.2. Forme et contenu de la production pour la jeunesse</b> .....	45
I.2.1. La littérature entre imaginaire et réalité .....	45
I.2.1.1. Le mythe comme source folklorique.....	46
I.2.1.2. Le fantastique dans la littérature de jeunesse.....	50
I.2.1.3. Le science dans le mythe comme nouvelle tendance.....	52
I.2.1.4. La fantasy, le genre pour la jeunesse.....	57
I.2.2. Le personnage dans la littérature de jeunesse.....	59
I.2.2.1. Le mythe héros/antihéros .....	61
a. L’incarnation du bien et du mal .....	61
b. Quête et parcours du héros.....	63
I.2.2.2. Le personnage, une projection d’un être réel.....	65
<b>Conclusion</b> .....	69
<b>CHAPITRE II. Etude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série Harry Potter de Rowling</b> .....	70
<b>Introduction</b> .....	71
<b>II.1. Pour une étude du « statut sémiologique » du personnage</b> .....	72
II.1.1. Emplacement du personnage principal dans le titre.....	72
II.1.2. L’être du personnage .....	74

II.1.2.1. Pour une onomastique du nom du personnage.....	81
II.1.2.2. Le portrait du personnage .....	86
a. La biographie .....	86
b. Le physique.....	89
c. La psychologie.....	96
II.1.3. Le faire du personnage.....	100
II.1.3.1. Le rôle actanciel du personnage.....	100
II.1.3.2. L’apport thématique du personnage .....	106
a. Imaginaire des lieux et territoire du personnage.....	106
b. Le sexe du personnage .....	110
II.2. La représentation de l’univers de l’œuvre de Rowling .....	112
II.2.1. Émergence des mythes dans la bâtisse sociale .....	112
II.2.1.1. Personnages et Animaux mythiques.....	113
II.2.1.2. Objets magiques .....	120
<b>Conclusion</b> .....	136

### **CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l’enfant-héros dans la trilogie**

<b>L’Autre de Bottero</b> .....	137
<b>Introduction</b> .....	138
III.1. Bottero, admirateur de Tolkien et créateur de la fantasy française.....	139
III.1.1. De la tradition anglo-saxonne à l’œuvre française .....	139
III.1.2. Bottero et la fantasy française .....	142
III.2. Le personnage enfant, objet d’analyse sémiotique .....	145
III.2.1. l’être du personnage Natan/Shaé/Elio.....	145
III.2.1.1. Signification du prénom .....	148
III.2.1.2. Le portrait du personnage.....	151
a. La biographie.....	151
b. Le physique.....	155
c. La psychologie.....	160
III.2-2. Le faire du personnage Natan/Shaé/Elio .....	167
III.2.2.1. Le rôle actantiel du personnage.....	167
III.2.2.2. Le rôle thématique du personnage.....	173

III.3. Univers romanesque et imaginaire des lieux.....	176
III.3.1. Monde physique et « effet du réel ».....	176
III.3.2. Monde imaginaire : la fausse Arcadie, la maison de l’Ailleurs, Gwendalavir, Ouirzat .....	178
<b>Conclusion.....</b>	<b>183</b>
<b>CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels.....</b>	<b>184</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>185</b>
IV.1. Caractéristiques du héros pour la jeunesse ... ..	186
IV.1.1. Orphelin /Élu .....	186
IV.1.2. <i>Puer Aeternus</i> : Enfance éternelle .....	192
IV.1.3. Un « surhomme » sauveur de l’humanité.....	198
IV.2. Dimension fantastique du monde fictif pour la jeunesse.....	202
IV.2.1. Réécriture mythique du monde apocalyptique.....	202
IV.2.2. La forêt interdite/ la prairie dévoreuse : <i>Pratum Vorax</i> .....	208
IV.2.3. Mondes parallèles : monde tangible / monde secret.....	216
IV.3. Incarnation du Mal dans la fantasy pour la jeunesse .....	226
IV.3.1. Lord Voldemort / L’Autre .....	226
IV.4. La fantasy à l’ère du numérique.....	233
IV.4.1. <i>Muthos</i> et <i>Logos</i> : querelle de la magie d’hier et la science d’aujourd’hui.....	233
IV.4.2. Posture vacillante de l’enfant-héros entre <i>muthos</i> et <i>logos</i> .....	240
IV.4.3. La métamorphose : aspect mythologique et réalité renaissante .....	246
IV.5. Mouissance éthique dans les sciences .....	253
IV.5.1. Liberté, révolte et dénonciation du racisme .....	257
IV.5.2. Nouvelle philosophie de l’enfance : fusion du <i>muthos</i> et du <i>logos</i> .....	262
<b>Conclusion .....</b>	<b>267</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>268</b>
<b>Références bibliographiques .....</b>	<b>277</b>



# **INTRODUCTION**

## **GÉNÉRALE**

La pratique littéraire exige un certain investissement de la part de l'auteur, que ce soit moral, langagier, psychologique, social ou idéologique. Tous ces éléments convergent afin d'édifier une œuvre littéraire qui, à son tour, reproduit les vestiges socio-historiques de son époque. Ainsi, l'œuvre littéraire détient le pouvoir absolu d'être le porte-parole d'une classe sociale, d'une masse particulière, d'un mouvement...etc.

Par le biais de la fiction, de l'imaginaire et de l'exaltation, la littérature dénonce, corrige ou tout simplement expose une réalité avec toutes ses contradictions, ses vices et ses valeurs. L'écrivain britannique Thomas De Quincey, évoque les deux fonctions possibles de la littérature « *Il y a tout d'abord la littérature de la connaissance, et secondement, la littérature de la puissance. La fonction de la première est d'enseigner ; la fonction de la seconde est d'émouvoir* »<sup>1</sup>. De la sorte, la littérature se forge, d'un côté, son chemin dans l'histoire de l'Homme, devient inséparable de l'existence humaine et se transforme en un phénomène pluriel : historique, personnel, social, anthropologique, politique...etc.

D'un autre côté, l'auteur dans sa fonction de scripteur/sculpteur, interpelle le lecteur afin de lui retranscrire une expérience qui s'inscrit dans un espace fictionnel. Par souci de communication réussie, l'auteur tend à prendre en considérations les horizons d'attente de son public, être à la hauteur des attentes de cette masse qui donne vie à son manuscrit et lui permet la complétude. Philippe Lejeune se permet d'octroyer à la pratique littéraire sa finalité absolue, celle d'une pratique de communication et d'enseignement, « *La littérature n'est pas pour moi " l'ensemble des réussites verbales", un panthéon sacralisé de chefs-d'œuvre, elle est une pratique merveilleuse, difficile certes, mais aussi imprévisible, qui aide les gens à vivre et à communiquer.* »<sup>2</sup>

Consacrer une œuvre littéraire à un public déterminé est une pratique assez ancienne qui a pour objectif de subventionner aux exigences personnelles et psychologiques d'un lectorat précis. Cette particularité littéraire se concrétise par la masse à laquelle elle s'adresse et qui lui sert de catégorisation. Il est sujet, dans cette présente recherche, de la littérature de jeunesse, qui représente le terrain d'analyse et le champ d'étude des personnages fictifs en question.

---

<sup>1</sup> Thomas, DE QUINCEY, *Essais de littérature pathologique*, in *Revue des Deux Mondes*, 4e période, tome 138, 1896 (p. 343-376).

<sup>2</sup> Philippe, LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Edition : Seuil, 1975, p. 27.

Nous assistons actuellement à une véritable explosion dans le champ de productions pour la jeunesse qui s'affirment avec force dans l'avant-garde littéraire du XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècle. Nombreuses sont les œuvres qui ont marqué le domaine de la jeunesse, certaines sont considérées comme sources d'inspirations pour d'autres plus récentes. En citant quelques-unes, nous évoquons des œuvres qui ont pu renouveler les propriétés et les formes romanesques qui caractérisaient auparavant ce genre : *Le Monde de Narnia* de l'écrivain britannique C. S. Lewis (1950), *Le Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien (1954-1955), ont pu influencer et servir de source d'inspiration pour : La saga *Twilight* de Stephenie Meyer, (2005-2020) *Miss Peregrine et les Enfants particuliers* de l'auteur américain Ransom Riggs (2011), la saga *Harry Potter* de J.K.Rowling et le cycle d'*Ewilan* et la trilogie *L'Autre* de Pierre Bottero.

Quand nous évoquons *littérature de jeunesse*, nous sommes confrontés à la problématique du statut et du public : est-elle rangée au rang de l'histoire littéraire qui détient un pouvoir déterminant dans son époque et digne d'intérêt? Et à quelle masse s'adresse-t-elle exactement ? Enfants, adolescents ou jeunes adultes ?« *Le destinataire de la littérature pour la jeunesse reste lui-même difficile à penser.* »<sup>3</sup>

Cette littérature a vu le jour vers la fin du XVI<sup>ème</sup> et le début du XVII<sup>ème</sup> siècle sous l'étiquette éducative et moralisante, car il s'agissait à cette époque, de la réalisation de manuscrits dont le contenu pédagogique s'adressait aux enfants de l'aristocratie. Avec l'affirmation du statut de l'enfant, maints écrivains se sont donné la peine de parler de ces petits êtres vulnérables et écrire essentiellement pour eux. Bien avant cette affirmation, en jetant un coup d'œil rétrospectif sur la position sociale de celui-ci, nous découvrons qu'à l'époque il s'agissait d'un être humain effacé ou plus exactement, considéré comme « *un adulte en miniature.* »<sup>4</sup>

Pendant ces deux siècles, le statut de l'enfant était assez ambigu, « *Pendant 200 ans, le concept de l'enfance reste flou surtout en ce qui concerne ses limites temporelles.* »<sup>5</sup> Ainsi, au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, en France plus précisément, émerge l'idée de la

---

<sup>3</sup> Nathalie, PRINCE, *La littérature de jeunesse*, Paris, Edition : Armand Colin, 3<sup>ème</sup> Edition, 2021, p, 26.

<sup>4</sup> Paul, ARON, Denis, SAINT-JACQUES, Alain, VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*. PUF, Paris, 2002, p, 183.

<sup>5</sup> R. SIROTA, *Education et Sociétés- Revue internationale de sociologie de l'éducation- Sociologie de L'enfance I*, De Boeck Université, Paris, Bruxelles, 1998,p, 12.

protection particulière de l'enfant. A cette époque, se développe peu à peu le « Droit des mineurs », où une reconnaissance de l'intérêt de l'enfant se tient en place, et à partir de ce droit, les adultes (parents et associations) protègent progressivement les enfants de l'exploitation du travail.

Il est question maintenant de la localisation de l'âge d'enfance, nombreuses sont les désignations qui catégorisent cette période de l'Homme : petite enfance, retomber en enfance, seconde enfance...etc. Cependant, il faut bien noter que la reconnaissance de l'âge enfant diffère selon les disciplines et les sciences humaines qui traitent de ce sujet (sociologie, psychologie, médecine, biologie...etc.)

Selon le Grand Robert, l'âge enfant est : « *la première période de la vie humaine de la naissance à l'adolescence.* »<sup>6</sup> Tandis que pour l'Organisation Mondiale de la Santé, celle-ci « *définit l'enfance comme la période de la vie humaine allant de la naissance à 18 ans. Ainsi, elle commence, soit à la naissance, soit à l'âge de la parole.* »<sup>7</sup>

Dans l'article 1<sup>er</sup> de la *Convention Internationale des Droits de l'Enfant* – Unicef, définit l'enfant comme étant : « *tout être humain âgé de moins de 18 ans, sauf si la majorité est atteinte plus tôt en vertu de la législation qui lui est applicable.* »<sup>8</sup> Cette organisation ajoute aussi à propos de l'enfant dans son article intitulé *L'Enfance à définir* : « *l'enfance est un moment important pendant lequel les enfants devraient vivre à l'abri de la peur et de la violence, être protégés contre la maltraitance et l'exploitation. Il s'agit donc d'une période sécurisée bien distincte de l'âge adulte.* »<sup>9</sup>

Par le biais de ces différentes reconnaissances de l'âge d'enfance, nous sommes épris de classement clair du lectorat pour les œuvres de notre corpus, composé d'une œuvre anglo-saxonne, la série *Harry Potter* de J.K. Rowling et une œuvre française, la trilogie *L'Autre* de Pierre Bottero, à qui s'adressent ces auteurs ? Est-ce aux enfants, aux adolescents ou aux jeunes adultes ? Les désignations pour cette littérature sont très variées : « littérature enfantine », « littérature pour enfants », « littérature d'enfance et

---

<sup>6</sup> Nathalie, PRINCE, *La littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 26.

<sup>7</sup> Françoise, DEKEUWER-DEFOSSEZ, *Les droits de l'enfant*, Paris, collection « Que sais-je ? », Ed : PUF, 2010, p, 09.

<sup>8</sup> <http://www.unicef.org/french/sowc05/chilhooddefined.html> (consulté le 18-08-2021)

<sup>9</sup> Ibid.

de jeunesse », « littérature de jeunesse », « littérature pour la jeunesse » et nous assistons aussi à une nouvelle catégorisation appelée « romans pour adolescents ».

Dans chaque tome de la série *Harry Potter* de Rowling, nous pouvons lire au bas de la quatrième page de couverture « à partir de 10 ans ». L'écrivaine revendique clairement qu'elle écrit pour la jeunesse, ou plus exactement de l'âge qui s'étend de la seconde enfance vers l'adolescence. D'ailleurs, la collection *Folio Junior*, dans laquelle l'œuvre est éditée, est spécialisée dans les productions pour l'adolescence et la jeunesse.

Bottero affirme, lui aussi, que son champ de réception repose sur la jeunesse, « *des adolescents en pleines émotions* »<sup>10</sup> il s'intéresse à cette tranche d'âge et essaye de décrire toutes ses douleurs, ses amours et ses amitiés, sa force et sa faiblesse...etc. Donc, nous pouvons constater que notre corpus s'intègre dans le domaine de la littérature de jeunesse, et puise dans la représentation de l'être de l'enfant-adolescent.

Cependant, le concept littéraire qui constitue notre objet de recherche est celui d'enfant-héros, il s'agit de la représentation d'un protagoniste enfant ou plus exactement mineur qui est face à des incidents narratifs, à un anti-héros et réalise des actions cruciales. Cette représentation d'enfant-héros se place sous une autre optique hors de celle qui met souvent en exergue, un personnage adulte-héros classique.

La littérature de jeunesse était, et cela depuis son affirmation comme genre à part entière, soumise à une classification qui la rangeait dans le rang des genres paralittéraires. Pourquoi ? Parce que, comme le roman polar ou les romans roses, la littérature de jeunesse offre un champ d'interprétation minimal et propose un effort de contention assez réduit. Plus encore, sa forme langagière est plus simple qu'une littérature destinée à un public adulte, vu que son langage est abordable pour les lecteurs afin d'offrir une œuvre accessible pour toutes les tranches d'âge.

Une littérature pour les adultes, qui cherche à faire connaître et à émouvoir, est caractérisée par son langage codifié, son message latent, et proclame également, une

---

<sup>10</sup> Propos de Pierre Bottero dans : DARGENT, Françoise. Pierre Bottero : la « fantasy » française. Le Figaro [en ligne]. 2008 [consulté le 19 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lefigaro.fr/livres/2008/07/23/03005-20080723ARTFIG00279-pierre-bottero-la-fantasy-francaise-.php>

interprétation mouvante et changeante. Mais en évoquant la littérature destinée aux adultes, doit-on être rigoristes dans la distinction entre les deux littératures ?

Rien n'est stable, durable et interchangeable dans la production humaine, et de plus, aucune création littéraire n'est innocente et gratuite, du fait que cette dernière demeure une manifestation humaine parfaitement complexe. Dans la localisation des lecteurs, qui dénie qu'un adulte ne peut lire et apprécier une œuvre pour la jeunesse ? Lire la Fontaine, la Comtesse de Ségur, Carroll ou Barrie est la preuve évidente de la puissance et de la pertinence de cette littérature dite pour la jeunesse. Alors, nous ne pouvons aller d'un constat et d'une certitude intransigeante dans la catégorisation des lecteurs de ces œuvres.

Ce genre paralittéraire est reconnu, vers la fin du XX<sup>ème</sup> siècle (en 1970 très exactement), comme une littérature à part entière, avec ses formes esthétiques, son univers imaginaire (merveilleux, mythique, fantastique, science-fiction...) et sa simplicité « complexe ». « *Les années 1970 et les décennies qui suivront marquent un tournant dans l'histoire de la littérature pour la jeunesse.* »<sup>11</sup>

Il est certes vrai que cette littérature s'adresse à un public jeune, mais en réalité sa composition est beaucoup plus alambiquée que ça en a l'air. Citons l'exemple des grands écrivains classiques qui ont considérablement contribué au champ de la littérature de jeunesse : La Fontaine le moralisateur avec ses fables, Jules Verne le visionnaire avec ses œuvres scientifiques et futuristes, ainsi que Charles Dickens, l'incitateur de l'esprit créatif des enfants avec son œuvre *Oliver Twist* et *David Copperfield*.

Ces créations lues par un public hétérogène (adultes, adolescents et enfants) sont adaptées au cinéma, éditées et rééditées. Ces figures illustratives ne sont que la preuve que les études classiques appliquées à la littérature de jeunesse, n'ont pas mis en valeur la véritable image de cette littérature. Nous soulignons également la réflexion faite sur les œuvres de Charles Perrault : « *l'ambiguïté de l'œuvre de Perrault telle qu'elle est*

---

<sup>11</sup> Marie, FRADETTE, (2007). *La littérature de jeunesse de 1970 à aujourd'hui : relance, expérimentation et établissement d'une littérature.* Québec français, (145), pp, 50–53. [En ligne] : URI : <https://id.erudit.org/iderudit/47308ac> (consulté le: 13/08/2021)

*apparue en son temps : écrite pour des enfants ou pour satisfaire aux goûts des beaux esprits? »<sup>12</sup>*

La classer au rang de la paralittérature, est une dévalorisation complète des créations de la Comtesse de Ségur, d'Alexandre Dumas, de Madame d'Aulnoy, Lewis Carroll, ou de J. M. Barrie. Le fait de classer, reste une application qui s'étend à baliser les champs de la production littéraire, mais en réalité, être rigide dans cette disposition n'appliquera que la dévalorisation de chefs-d'œuvre assez importants.

En faisant un survol historique, le conte et la tradition orale sont le berceau de la littérature de jeunesse. Les récits racontés ou plus exactement « récités » pour les enfants, sont badigeonnés de mythes et composés de caractéristiques sacrées qui accompagnent le personnage-héros dans sa quête. Son acte et son parcours enrichissent l'éducation morale et éthique du jeune auditeur, ainsi que l'auditeur adulte.

Le surnaturel constitue également l'univers fictif par excellence dans la littérature de jeunesse. Empreinte du fantastique et du mythe ; il permet l'évasion imaginaire qui sort du cadre commun. Ainsi, le jeune lecteur se trouve entouré d'une atmosphère effervescente de mystère, d'aventure, d'étrange et de plaisir.

Le mythe dans la littérature est une tradition originale qui offre un champ de culte, d'identité et d'appartenance, pour le créateur et son lecteur. Les œuvres qui font appel au mythe, créent un retour vers le sacré. Eliade définit le mythe selon sa fonction, pour lui : « *le mythe est censé exprimer la vérité absolue, parce qu'il raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements.* »<sup>13</sup>

La littérature de jeunesse, comme évoquée auparavant, puise dans la source des traditions orales, du fait que les mythes et le sacré sont omniprésents dans ces traditions cultes. Donc, qu'on le veuille ou non, le jeune lecteur est façonné, et ce depuis l'antiquité, à vivre la tradition mythique, à la reconnaître, à la sentir et à l'imaginer.

---

<sup>12</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, France, Edition MAGNARD, 2008, p, 69.

<sup>13</sup> Mircea, ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, France Coll. Folio Essais, Edition : Gallimard, 1957, p, 21.

L'épopée d'un personnage, est souvent utilisée pour raconter et retracer le parcours de ce héros. Les aventures baignées de risques, d'humour et de gloire initient le jeune lecteur d'une morale de la vie et d'une cause de réalité. Le mythe dans ces épopées est surtout une éducation et une orientation des esprits qu'ils soient jeunes ou adultes.

Le personnage figure comme un représentant du lecteur dans le monde imaginaire, il est son substitut dans cet univers. Le personnage est indélébile, il résiste aux interactions du texte. Pour ce fait, il est considéré comme l'enjeu primordial de la production romanesque. L'auteur transmet par le biais de celui-ci, tout un système de valeur et de thèmes idéalisés.

L'auteur peint son personnage, l'accentue, l'intensifie pour pouvoir créer un être anthropomorphe, et le mettre dans toute sa gloire, pour être en premier lieu une construction fictive d'un être de papier et vers la fin, devenir une représentation presque parfaite d'une abstraction d'un cas réel. Le personnage est le résultat d'une association entre un langage (texte) et un lecteur, comme Jouve l'affirme : « (...) *l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant.* »<sup>14</sup>

L'édifice de ce personnage se construit d'une page à une autre, car parmi les caractéristiques du personnage romanesque est cette évolution progressive qui débute à la première page du roman et atteint son apogée à la dernière page.

Dans la littérature de jeunesse, le mythe peut être assimilé au phénomène de sorcellerie. La magie et la sorcellerie sont des notions aussi anciennes que l'être humain lui-même. Elles ont occupé un statut important similaire à celui de la religion et du sacré. De plus, la sorcellerie forme une matérialisation du mal associée à la magie qui serait une concrétisation du bien.

De la sorte, depuis la nuit des temps, la sorcellerie est adoptée dans les traditions cultes, les chants, les contes, ainsi que dans les créations artistiques, et forme ainsi une composante primordiale du mythe en littérature.

---

<sup>14</sup> Vincent, JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Edition : PUF, 1992, p, 27.



Avec l'avènement du christianisme, ce champ est considéré comme procédé de sacrilège et un contact avec le diable. C'est un terrain miné qui mène vers la perte des valeurs, et de la croyance religieuse. Une littérature abordant ce sujet, serait considérée comme une profanation. Cependant, vers la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, un retour remarquable vers la magie et la sorcellerie, submerge les œuvres d'avant-garde et procure pertinence et originalité à leurs supports.

Tous ces éléments qui convergent dans la littérature de jeunesse, et qui font preuve d'un retour assez puissant dans notre époque, ont pu stimuler notre intérêt pour cette inspiration fictive et sa thématique effervescente. Notre motivation est la conséquence d'une extrême admiration et une puissante curiosité envers ce genre de productions qui valorise l'enfant et le met au centre de ses préoccupations.

Les œuvres pour la jeunesse représentent un terrain où renaissent ces concepts. Le choix d'un héros magicien qui évolue dans un monde magique ou un héros exceptionnellement fort et doué, représente un procédé de création qui a éveillé notre intérêt, surtout quand elle est ancrée dans une époque où la technologie et le rationnel font preuve de puissance.

Denise Escarpit affirme que, dans la littérature de jeunesse, le héros doit profiter d'un pouvoir miraculeux et de valeurs héroïques « *Là encore, on retrouve un héros solitaire, intelligent et généreux, qui avec l'aide d'éléments magiques, va affronter un destin tracé pour lui et vaincre les forces maléfiques qui entravent l'atteinte de ses objectifs.* »<sup>15</sup>

Néanmoins, il ne faut pas oublier que la science a aussi une part importante dans les créations pour la jeunesse, de Jules Verne à Pierre Bottero, elle ne cesse d'impressionner le jeune lecteur, avec ses technologies, ses machines, et son monde fictionnel retranscrits sous le genre de science-fiction. Cependant, au sein de ces fantasy(s), l'élément scientifique et technique est représenté dans le monde tangible qui accompagne le monde parallèle. Afin de servir d'appui réel, la science est insérée dans la fiction comme élément qui relie notre ère avec l'univers mythologique et merveilleux.

Dans notre étude, nous visons essentiellement l'analyse des trois éléments : personnage, mythe et science dans la littérature de jeunesse ainsi que leur rôle dans la

---

<sup>15</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p, 428.

perception de l'enfant-héros. Comment il est conçu, et de quelle façon il se concrétise pour le lecteur ?

Le personnage est l'ancrage de la problématique du récit romanesque. Il est constitué de plusieurs éléments en interaction, il constitue aussi une image d'une personne possédant plusieurs facettes : une incarnation mythique, un personnage sorcier, jouissant de capacités surhumaines et un sujet menant à son propre intérêt les éléments techniques et scientifiques.

La nécessité d'analyser le personnage, est motivée par ce désir de comprendre l'univers romanesque projeté à travers cette image du protagoniste. De la sorte, la réception des personnages entreprise par le lecteur est essentiellement déterminée par la manière dont ils sont présentés et mis en scène par l'auteur. Les personnages sont en quelques sortes les axes primordiaux qui orientent le lecteur vers la compréhension du texte narratif : « *le personnage est un axe essentiel de la lecture du récit un facteur de rappel et de progression qui offre au lecteur la possibilité de construire son interprétation et revêt différentes fonctions (mimétique, symbolique, pragmatique etc.)* »<sup>16</sup> Ce sont ces fonctions qui gratifient le personnage d'une image plurielle.

Notre corpus de recherche se présente sous deux œuvres ; la première est la série *Harry Potter* de Joanne Kathleen Rowling, où réside l'extrême complexité problématique de la sorcellerie, du mythe et du bien et du mal. Ce dosage réalisé par l'écrivaine est assez puissant en ces éléments et assez fort pour le jeune lecteur, et c'est là qu'on réalise la vraie complexité de cette littérature dite pour la jeunesse.

Notre deuxième œuvre est la trilogie de Pierre Bottero *L'Autre*. Ce corpus nous permet de voir l'autre facette du mythe et de la science en tant que deux éléments inséparables qui coexistent depuis la nuit des temps, et une autre représentation du surnaturel et du mythe dit Sumérien.

Le point commun entre les deux œuvres est d'abord l'époque : toutes deux appartiennent à la littérature de jeunesse du XXI<sup>ème</sup> siècle. Mais le plus important est l'adoption du phénomène littéraire « l'enfant-héros » ayant pour tâche de sauver le

---

<sup>16</sup> Catherine, TAUVERON, *le personnage : une clef pour la didactique du récit à l'école élémentaire*, Neuchâtel, Ed : Delachaux et Niestlé, Paris, 1995, p, 14.

monde et l'humanité. Ces deux œuvres pour la jeunesse sont, en réalité, des productions appartenant à la fantasy, celle-ci implique dans son champ fictif des éléments du fantastique et du merveilleux pour devenir un genre hybride qui envoute les jeunes lecteurs. Grâce aux œuvres de J.R.R Tolkien, ce genre existe en tant que tel et devient une source marquante pour les romanciers qui succèdent tel Rowling en Angleterre et Bottero en France.

En premier lieu, le fantastique qui prend part au sein de la fantasy, est, selon Todorov, l'existence de deux mondes parallèles qui suscitent le doute et l'horreur chez le lecteur. Ainsi, dans les œuvres de Bottero et de Rowling, il existe ce doute qui encourage le jeune lecteur de courir vers la fin du récit et qui le submerge de caractéristiques surnaturelles, motif essentiel de ce genre. Cette faculté dans la littérature de jeunesse offre le désir de découverte, de savoir et de curiosité chez le jeune lecteur. « *D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.* »<sup>17</sup>

En second lieu, le merveilleux occupe une place éminente dans la littérature. Il diffère du fantastique dans sa conception spatio-temporelle, du fait qu'il n'apparaît pas comme un monde ordinaire. Le merveilleux se place, en réalité, à l'encontre du surnaturel, parce qu'il ne fait pas partie du domaine d'anciennes croyances tolérées par un peuple. De plus, il détient la capacité d'être un monde indépendant avec ses propres caractéristiques. Ainsi, dans le merveilleux, dès le début du conte, le lecteur est transporté dans un univers où les fées, les dragons, les gobelins et les sorcières sont révélés et omniprésents. Aragon fournit au merveilleux et à la réalité cette définition « *La réalité est l'absence apparente de contradiction. Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel.* »<sup>18</sup>

De la sorte, en exposant tous les éléments essentiels à notre recherche, nous avons opté pour titrer la présente thèse « *Posture de l'enfant-héros entre mythe et science dans la littérature de jeunesse, dans la saga *Harry Potter* de Joanne Kathleen Rowling et la trilogie *l'Autre* de Pierre Bottero* »

---

<sup>17</sup> Georges, JACQUEMIN, *Littérature fantastique*, Bruxelles, Editions : LABOR, 1974, p. 12.

<sup>18</sup> Louis, ARAGON, *Le paysan de Paris*, Paris, COLL. Folio, Edition : Gallimard, 1990, p. 42.

Nous visons par le terme *posture* la prise de position du personnage au sein de l'œuvre, de quelle manière il interagit face aux concepts de mythe et de science dans son aventure romanesque. Ces œuvres de notre corpus, retracent le parcours d'un personnage-enfant dans un moment donné, avec ses actions, son dire, son faire, ses échecs et ses exploits. Harry, Nathan, Shaé et Elio sont des enfants-héros dans notre corpus d'étude et représentent l'objet d'analyse dans notre recherche.

Dans le cadre de cette présente recherche plusieurs interrogations s'imposent à nous. Par le biais de leurs personnages et leurs mondes réels/fictionnels, comment les écrivains ressuscitent-ils cet univers mythique au XXI<sup>ème</sup> siècle ? Et pour quels motifs, ils ont doté leurs personnages (enfant-héros) de caractères magiques et surnaturels ? Fusionner le mythe et la science, serait-il un système de valeurs, une éducation idéologique et morale transmis aux jeunes esprits dans cette fantasy pour la jeunesse contemporaine ?

Les hypothèses que nous pouvons émettre à cette problématique sont les suivantes:

- Fusionner la science avec le mythe serait un élément primordial pour la représentation de l'univers parallèle de l'œuvre pour la jeunesse, il s'agirait d'une retranscription des deux facettes de la réalité vécue de l'enfant : affabulation et rationalité.
- L'insertion des mythes au sein de la littérature de jeunesse serait un procédé approprié et essentiel pour le genre de fantasy, afin de renouveler et faire ressusciter un folklore tant omis par la pensée rationnelle.
- La posture d'enfant-héros serait une construction pertinente, immuable et cohérente, elle serait également l'assemblage de critères qui feraient de ce personnage un lieu emblématique où convergent toutes les productions de jeunesse.

L'enfant reçoit un enseignement à travers la pertinence du mythe, acquiert la notion du bien et du mal à travers la sorcellerie et l'esprit de la découverte et du rationnel à travers la scientificité. Il peut bâtir dans son esprit tout un système de valeurs par le biais de sa lecture. En dépassant le cadre des jeunes lecteurs, les adultes

peuvent bénéficier également de cette éducation, comme mentionné précédemment. La littérature de jeunesse aborde un public plus hétérogène, elle résiste à l'aspect temps-espace, car elle est l'exemple parfait des rééditions et des adaptations cinématographiques.

La science serait une passerelle entre le monde mythique et le monde actuel réel, un point de repérage qui permet au lecteur de s'y retrouver. Car dans notre corpus, il s'agit bien d'amener le mythe à la société actuelle du lecteur et non transporter ce dernier à un monde étranger, il s'agit également d'une réécriture du mythe.

L'objectif de notre recherche est, en premier lieu, de discerner une convergence tangible entre les différents personnages et leur entourage, de dévoiler la trame fictive qui unit les différentes représentations de l'enfant-héros. Et en un second lieu, nous tenterons de percer l'ambiguïté qui submerge l'œuvre à partir de l'emploi de la tradition mythique et des éléments scientifiques, de comprendre ce mariage entre le *muthos* et le *logos* dans ces fantasy(s) et de découvrir la visée éthique que les écrivains se donnent la peine de léguer à leurs jeunes lecteurs.

Comment accéder à cette analyse ? À quelle méthode et approche devrions-nous faire appel ? Pour répondre à une telle problématique aussi hétérogène, il nous faut une approche éclectique qui empruntera plusieurs approches à la fois, dans le but de saisir la conception plurielle du personnage et la conception de son univers. Car pour comprendre un texte, il faut le décortiquer d'une manière extérieure (contexte social) puis intérieure (langage et composition textuelle) pour arriver au résultat escompté.

Nous ferons essentiellement appel à l'approche mythocritique appliquée aux deux œuvres de notre corpus, celle-ci traite le thème de l'enfant-héros et son univers imaginaire dans leur inscription mythologique et légendaire. Il est question dans la mythocritique, selon Gilbert Durand, d'appliquer l'objet mythique à un autre objet romanesque, d'interpréter le texte sous l'angle du mythe. Dévoiler également la structure immanente universellement partagée entre les textes, un récit présent en

filigrane à travers un autre récit « *Le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent.* »<sup>19</sup>

Par nécessité de l'analyse du personnage, nous ferons appel en premier lieu à l'approche onomastique, afin de déceler la signification des noms propres des quatre personnages enfants : Harry, Nathan, Shaé et Elio. Il faut signaler que le nom propre est un champ assez riche en significations et participe amplement à la construction sémiotique du personnage, il est un « *élément central de la sémiotique du personnage et de la typologie narrative en général.* »<sup>20</sup> De plus, Barthes considérait le nom propre comme une propriété plus importante que les actions entreprises par le personnage puis qu'il est la matérialisation d'un lien motivé entre ce qu'il désigne et ce qu'il peut signifier, « *On peut dire que le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme Nom propre.* »<sup>21</sup>

La théorie de Philippe Hamon élaborée en narratologie, est importante pour l'analyse et la compréhension de la psychologie et du tempérament du personnage. Le statut sémiologique du personnage est, selon Hamon, une perception narrative de l'évolution de l'être et du faire du personnage, qui devient dans la fiction, une représentation d'une personne. Pour le tempérament, nous ferons appel au classement réalisé par DACO Pierre et une étude de la personnalité basée sur la morphopsychologie.

La sociocritique est primordiale pour la compréhension du système social de l'œuvre et de l'image du mythe utilisé. Cette approche se divise en deux branches : la sociologie de la littérature, une branche de la sociologie, qui nous servira de moyen d'étude de l'œuvre de façon externe au texte (nombre de vente, commentaires, réception...). La sociologie littéraire sera utile pour l'analyse du texte et l'étude immanente des classes sociales, le dispositif social fictionnel de l'œuvre, ainsi que déceler la vision du monde reflétée au sein du récit.

---

<sup>19</sup> Danièle, CHAUVIN, André, SIGANOS, Philippe, WALTER, *Questions de mythocritique*, Paris, Edition : IMAGO, 2005, p. 07.

<sup>20</sup> Nicole, EUGENE, *L'onomastique littéraire*, in *Poétique* No 54, 1983, p. 235.

<sup>21</sup> Roland, BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Communications*, No 8, 1966, pp. 1-27

Enfin pour l'interprétation des portées de l'analyse, nous adopterons l'approche sémiotique (sémiotique littéraire), qui est, en littérature, une approche interdisciplinaire qui met à son service la pratique des sciences humaines afin de mener la recherche du sens intelligible à travers les unités du texte. Ce « pourquoi ? » nous renvoie à trouver une réponse dans une certaine signification pour le signe, de le projeter dans une référentialité qui concrétise l'aspect culturel dans le réel et le vécu, comprendre la visée de la construction du personnage « enfant-héros », et surtout sa mutation dans son contexte socio-historique.

*La sémiotique de la littérature, elle, tient chaque élément d'une œuvre pour un sous-signé et l'ensemble délimité, cohérent, permanent que ces éléments constituent, pour un signe global, régi par un signe-loi ou plus précisément par une hiérarchie de signes-lois déterminant ses caractéristiques. Une telle conception de son objet conduit nécessairement la sémiotique de la littérature à emprunter à une science ayant atteint un haut degré de formalisation les éléments de son langage de description.<sup>22</sup>*

Notre recherche s'articulera autour de quatre chapitres, le premier est intitulé *Parcours du champ conceptuel et identification des éléments de base* où nous exposerons le champ historique et conceptuel de la littérature de jeunesse. Ce chapitre est subdivisé en deux sections, la première intitulée *Image et évolution de la littérature de jeunesse* où nous retracerons la mutation de la littérature de jeunesse et ses différents genres. La deuxième section *Forme et contenu de la production pour la jeunesse* il s'agit dans cet élément de mettre en exergue les différents univers et concepts qui caractérisent cette littérature.

Le deuxième chapitre, *Etude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling* représente la partie consacrée à l'analyse du personnage-enfant dans la série de Rowling. Le chapitre est composé de deux sections, la première intitulée *Pour une étude du « statut sémiologique » du personnage* où nous analyserons le nom, le portrait et le faire du personnage-enfant Harry Potter. La deuxième section *La représentation de l'univers de l'œuvre de Rowling* est l'analyse du système spatio-temporel de l'œuvre, ses mythes et ses légendes.

---

<sup>22</sup> Marie, FRANCOEUR, *Sémiotique de la littérature et esthétique des signes*, *Études littéraires*, 21(3), 91–107. <https://doi.org/10.7202/500873ar>

Le troisième chapitre intitulé *Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero* constitue la partie consacrée à l'analyse du personnage-enfant dans la trilogie de Bottero. Ce chapitre est subdivisé en trois sections, la première intitulée *Bottero, admirateur de Tolkien et créateur de la fantasy française* représente la partie où nous exposerons l'émergence de la fantasy française. La deuxième section, *Le personnage enfant, objet d'analyse sémiotique* est une analyse plurielle des personnages, Natan, Shaé et Elio, tandis que la troisième intitulée *Univers romanesque et imaginaire des lieux* étudie l'univers fictif et les mondes parallèles de l'œuvre.

Le quatrième chapitre intitulé *Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels*, représente la partie de l'interprétation des éléments développés dans les chapitres précédents. Il s'agit en effet, de dévoiler la signification et le pouvoir des personnages et leurs univers. Ce chapitre est composé de cinq sections. La première *Caractéristiques du héros pour la jeunesse* est une exposition de la nouvelle conception de ce héros. La deuxième, *Dimension fantastique du monde fictif pour la jeunesse*, est la partie où nous dévoilons la composition de l'univers fictionnel de cette littérature. La troisième section est intitulée *Incarnation du Mal dans la fantasy pour la jeunesse*, est la représentation du pouvoir antagoniste dans l'œuvre pour la jeunesse. La quatrième section *La fantasy à l'ère du numérique* est la partie consacrée à l'étude des particularités du genre fantasy à l'ère de l'information. Enfin, la dernière section intitulée *Mouvance éthique dans les sciences*, est l'étude de la dimension morale et l'éducation éthique présentes en filigrane au sein de notre corpus d'étude.



**CHAPITRE I. Parcours  
du champ conceptuel et  
identification des éléments de  
base**

### Introduction

Dans cette présente recherche, le premier chapitre est consacré à la représentation du champ conceptuel et à l'identification des éléments de base. Il s'agit en effet d'éclaircir notre champ d'étude et de dévoiler les caractéristiques du roman pour la jeunesse. Du fait que ce domaine de recherche est peu exploité dans l'université algérienne, nous avons jugé nécessaire de le mettre en exergue sur le plan historique et conceptuel.

Ce chapitre contient l'évolution de la littérature de jeunesse depuis sa naissance au XVII<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours et présente également les différents genres de cette littérature. Nous exposerons également, dans ce chapitre, les formes qui constituent l'œuvre pour la jeunesse et nous exhiberons les contenus que peuvent transmettre les écrivains de ce genre à l'intention de leurs jeunes lecteurs.

En dernier lieu, il est assez important de présenter l'élément primordial de cette recherche, le personnage, le déterminer et indiquer ses caractéristiques est une nécessité. Nous devons mettre en évidence sa conception qui vacille entre univers réels et fictifs, il faut également, définir le mythe et la science (l'aspect rationnel) qui se partagent l'univers romanesque où évolue le personnage.

### I. PARCOURS DU CHAMP CONCEPTUEL ET IDENTIFICATION DES ELEMENTS DE BASE

#### I.1. Image et évolution de la littérature de jeunesse

##### I.1.1. Une littérature adressée aux enfants

Le terme *littérature de jeunesse* est assez récent, contrairement au statut et à l'existence de celle-ci. En parlant d'une littérature « destinée », nous faisons déjà part d'ambiguïté. Peut-on proclamer lors de l'édition d'un roman pour la jeunesse, que son statut est uniquement pour enfants, ou le contraire, il implique les lecteurs de la littérature en général?

La question de localisation fait preuve de controverse et de polémique, vu la progression du corps de la littérature de jeunesse à travers les siècles, et son entreprise qui devient non un travail d'amateurs mais une production d'auteurs de renommée. Sans oublier son nouveau statut mouvant qui a pour tâche de gommer les générations des lecteurs.

La littérature pour enfant prend, à travers les temps, de différentes formes et cela suite aux changements politiques, artistiques et sociaux. De l'abécédaire on est passé à la comptine, de la chanson vers le poème ainsi que du conte vers le roman. Ces changements sont, en quelque sorte, l'adaptation d'une expansion littéraire pour l'enfant. À chaque moment, l'écrivain doit opter pour la meilleure façon de communication entre lui et son jeune lecteur.

Mais en franchissant ces étapes, ces différentes formes seront une multitude de genres dans la littérature de jeunesse toujours présents et actifs dans les productions pour enfant, qu'elles soient récentes ou anciennes.

Dire une *littérature de la jeunesse* c'est bien récent, du fait qu'elle prend forme avec la position sociale de l'enfant, « *et toutes les mesures politiques prises en sa faveur, notamment celles issues des projets éducationnels initiés par les classes bourgeoises et réalisés à travers l'extension et la démocratisation de l'enseignement au XIX<sup>ème</sup>* »<sup>1</sup>. Du fait qu'avant cette période, l'enfant était presque invisible : il était considéré comme une personne

---

<sup>1</sup> Paul, ARON, Denis, SAINT-JACQUES, Alain, VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*. Op. cit. p.183

adulte qui doit travailler et endurer des épreuves difficiles sans aucun droit de protection.

Une nouvelle position sociale se concrétise au XVIII<sup>ème</sup> siècle où les systèmes sociaux font preuve de tolérance envers l'enfant, car auparavant, ce dernier n'était qu'une image diminutive d'un adulte.

En revenant en arrière, nous essayerons de tracer l'itinéraire de la littérature pour la jeunesse, (un travail fait sur l'historique de celle-ci). En réalité, la littérature pour enfant n'était qu'une littérature destinée à un public adulte, mais présentée aux enfants avec une certaine adaptation, une assimilation de légendes, de mythes, de comptines et de poèmes de forme essentiellement orale.

*« La tradition orale (...) a ainsi constitué le premier réservoir de textes littéraires susceptibles de toucher les jeunes »<sup>2</sup>* Le premier berceau de la littérature de jeunesse (comme toute littérature d'ailleurs) est l'oralité. Elle est le médiateur entre émetteur et récepteur où ce dernier fait preuve d'un illettrisme et d'une ignorance totale des procédés de lecture. Même avec l'avènement de l'écriture, cette tradition reste un rituel pour les familles illettrées et pauvres.

La littérature grecque antique est la première forme de littérature orale. Dotée de langage esthétique, elle est une production pour une fin artistique qui servira de source d'inspiration à plusieurs générations et une multitude de mouvements littéraires. Cette littérature grecque était l'ensemble de faits et d'aventures d'un personnage à travers une époque déterminée, *l'Iliade* et *l'odyssée* en sont le parfait exemple. Glorifier et faire l'éloge des actions et des réussites accomplies par le héros, est le principal mode d'écriture à cette époque.

Les auditeurs (adultes et enfants) étaient fascinés par la façon dont les poètes chantent ces héros : un mélange de mythe, de légende, de réalité et de savoir vivre. Cette technique de production reste une forme immortelle ; retracer les gloires d'un personnage héros persiste comme forme de production romanesque dans l'époque actuelle.

---

<sup>2</sup> Encyclopédie Encarta 2005.

Même avec le développement scientifique, le changement politique, social et économique, cette écriture survit mais avec quelques changements ; création d'un monde de science-fiction, de futurisme, de fantastique...etc. Nous pouvons citer comme exemple au XIX<sup>ème</sup> siècle les œuvres *les mésaventures de Jean-Paul Choppard*, *Tom Sawyer*, au XX<sup>ème</sup> siècle l'œuvre *Oliver Twist* et au XXI<sup>ème</sup> siècle la célèbre série *Harry Potter* de J.K Rowling qui est tout un parcours d'actions et de développement d'un personnage enfant, adolescent puis adulte. Nous avons également la trilogie *L'Autre* de Bottero qui retrace le processus d'action d'un personnage-héros nommé Nathan, Shaé puis celui de leur fils nommé Elio.

Ce mode d'écriture reste une technique efficace afin d'attirer l'attention du jeune lecteur parce qu'il se sent, et d'une manière directe, dans la peau du personnage en le considérant comme son idéal. Même en étant adulte, le lecteur se reconnaît à cette forme d'écriture puisque c'est une tradition ancrée dans son inconscient collectif transmis à travers les anciennes chansons de grand-mères jusqu'à nos jours.

Comme évoqué précédemment, la littérature de jeunesse prend forme avec la concrétisation du statut de l'enfant. Celui-ci va attendre près de cinq à six siècles pour être reconnu comme tel. Le parcours historique qui suit, déterminera les étapes de la reconnaissance du jeune lecteur.

Les systèmes sociaux au moyen âge, et même avec le début du XVI<sup>ème</sup> siècle, étaient ingrats envers l'enfant. On commence d'abord avec l'étymologie du terme « *enfant* » qui découle du latin « *nfaus* » signifiant « *celui qui ne parle pas* » ce qui démontre avec excellence le statut du « *non-citoyen* » de l'enfant. Il est considéré comme un être ayant une capacité de réflexion minime et dépourvu d'intelligence, de savoir vivre ou de logique.

C'est de cette situation, que les adultes établissent les premières étapes d'éducation : il fallait guider ses petits esprits dénués de lois et de règles. Etant considéré comme un adulte en miniature, l'enfant est intégré rapidement dans le monde des adultes, il remplit des tâches de travail rudes et difficiles, et aucune lois ne le protège. A l'époque, il n'y avait pas de législations qui ont pour contenu de tracer l'âge

minime du travail. De cette injustice envers cette personne vulnérable et chétive, furent formulés les premiers droits de l'enfant.

Parmi les circonstances qui ont contribué à la négligence de l'enfant est la religion. Le christianisme renforce l'image de l'enfant étant un résultat du péché originel de ses parents. Cette petite créature est non réfléchie, c'est une marque de la transgression des lois de la religion. *« À cette époque, l'enfant n'a pas sa place dans l'histoire, ni dans la politique, la guerre ou au sein d'une structure sociale »*<sup>3</sup> ce qui le démontre à merveille est son statut invisible.

Vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle et essentiellement au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'enfant commence à avoir un statut propre à lui à part entière. Cela est dû aux changements survenus dans le système social bourgeois. C'est la nouvelle conception de la famille bourgeoise où l'enfant et le nourrisson prennent une place primordiale.

Cependant, la révolution industrielle et le développement du capitalisme exploitent l'enfant comme une main-d'œuvre docile et rentable. On trouve des enfants dans tous les domaines industriels : les mines, les forges, les usines et les ateliers, en travaillant presque 15 heures par jour et : *« pour une rémunération en moyenne quatre fois moins importantes que celle d'un homme, ils sont largement utilisés jusqu'à composer plus du tiers des effectifs dans de nombreuses filatures anglaises. »*<sup>4</sup>

Vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, qu'il eut une réelle prise de conscience envers l'enfant. A cette époque les premières législations concernant la protection de l'enfant furent formulées. Par exemple, en France l'âge minimum du travail de l'enfant est de huit ans, et douze heures de travail maximum. Après trente ans (1874) l'âge minimum passe à douze ans et avec de nouvelles lois, comme le travail dans les mines est interdit pour les enfants.

De ces lois, la main-d'œuvre enfantine diminue considérablement. Le développement médical joue également un rôle dans le statut de l'enfant ; l'ère pastorienne diminue le nombre de mortalité des enfants due à la misère et aux maladies. Finalement, la loi de 24 juillet 1889 est déclarée afin de protéger les enfants maltraités

---

<sup>3</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p, 37.

<sup>4</sup> Notes de lecture.

et moralement abandonnés. La loi de 1998 est plus rigide, car elle aggrave les peines lorsque la maltraitance est commise par le parent ou le gardien de l'enfant.

Ces deux avancées juridiques concrétisent la réalisation d'une véritable reconnaissance du statut de l'enfant dans la société. Littérairement parlant, on considéra l'enfant comme un public à part entière en Angleterre et suite à la littérature de colportage : « *John Newbery fut le premier éditeur spécialisé en littérature d'enfance et de jeunesse (...) il remit en question la littérature destinée aux enfants et en exclut les contes de fées. Il considérait que la jeunesse était un public spécifique.* »<sup>5</sup>

Le XX<sup>ème</sup> siècle est désormais le siècle des droits de l'enfant, et c'est durant ce siècle qu'on assiste à une véritable explosion dans la production pour la jeunesse. Cette dernière est considérée comme un domaine lucratif, du fait que le nombre de vente du livre pour la jeunesse est impressionnant.

Les maisons d'éditions favorisent la production pour la jeunesse car elle représente un investissement bien rentable. Les jeunes lecteurs, lors de la sortie d'un livre d'un caractère médiatisé, courent vers les librairies et les points de vente pour l'acheter sans aucune retenue. Nous pouvons citer le parfait exemple du phénomène *Harry Potter* où les consommateurs se placent à minuit devant les boutiques et les librairies pour pouvoir profiter du nouveau tome de la série.

On relie actuellement la littérature de jeunesse au phénomène de best-seller, pourquoi ? Parce que les règles d'écriture sont plus maniables, plus simples où les jeunes lecteurs ne fournissent pas un grand effort de contention. Donc, les écrivains font appel à de nouvelles formes de production, ils doivent recréer des mondes pleins d'écartés pour les enfants. Nous pouvons citer l'exemple de la sorcellerie, les mythes, les démons, et les anges qui ont une place primordiale dans les productions de la jeunesse d'aujourd'hui, et qui étaient dans les siècles précédents signe de profanation et de controverse.

### I.1.2. Du didactisme pédagogique vers le divertissement

L'enfant possède sans aucun doute son livre de classe, même chose pour les enfants qui ont existé au XVI<sup>ème</sup> siècle. Les premiers livres qui ont été destinés pour la

---

<sup>5</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p71.

jeunesse furent les livres d'instruction et les abécédaires, où on transmettait une certaine éducation essentiellement religieuse: « *les tout premiers furent les abécédaires qui, utilisés par tous les enfants en apprentissage de la lecture, dépassaient leur but pédagogique et servaient à véhiculer des valeurs religieuses et morales.* »<sup>6</sup>

Les syllabaires en France et les Horn-books en Angleterre, offraient des maximes et des dictons de morale afin de transmettre les valeurs et l'éducation aux jeunes esprits. Ces morales sont changeables d'une époque à une autre et d'un système à un autre, selon le contexte social qui les véhicule.

En France par exemple, dans les abécédaires, on est passé de la morale religieuse où on apprenait aux enfants les valeurs du christianisme vers la morale civique suite aux changements politiques qui ont chaviré tout le pays, tel la révolution, « *comme dans les syllabaires contenant des maximes de Robespierre où la déclaration des droits de l'homme.* »<sup>7</sup>

Toujours dans les modalités d'écriture pour la jeunesse, le divertissement est une méthode assez ancienne : rendre les ouvrages attrayants, l'utilisation des dialogues, des devinettes, comptines et petits poèmes est une habitude efficace dans l'éducation et la formation du jeune esprit. Ce dernier est toujours dans l'âge du jeu et du développement cognitif.

L'éducation était en premier lieu une faveur pour les enfants de l'aristocratie et les familles royales. Plusieurs œuvres connues leurs étaient destinées comme : *les fables* de la Fontaine, *Histoire de Théodore le grand pour Monseigneur le Dauphin* de l'abbé Fléchier, ainsi que *Voyage à l'île des plaisirs* composé par Fénelon pour le petit fils de Louis XIV.

Les premières productions furent essentiellement religieuses illustrées avec des images, comme dans *L'Elucidarium*. L'image devient un moyen d'acquisition et de connaissance des textes religieux ; comme *The images of the old testament* (1538). Comme son nom l'indique, *les images de l'ancien testament*, nous pouvons constater l'importance

---

<sup>6</sup> Ibid. p, 12

<sup>7</sup> Ibid. p, 12



que portent les pédagogues à l'enseignement religieux et à la méthode préconisée ; celle de l'image.

L'image est un outil pédagogique dans les livres pour enfant. Ce dernier communique d'abord avec le visuel et saisit le message d'une manière libre et spontanée. L'image « *peut stimuler l'enfant intelligent et lui procurera ainsi un moyen pour apprendre à lire plus facilement.* »<sup>8</sup>

En Angleterre, vers le XV<sup>ème</sup> siècle, on entame une nouvelle confection d'écriture pour les enfants : celle de l'éducation sociale comme les *books of courtesy*. C'étaient des livres destinés aux enfants des classes aristocratiques. Ils éduquaient les jeunes lecteurs dans leur vie de société et celle d'adulte plus tard. Il faut transmettre l'éducation éthique, religieuse, le savoir-vivre, le respect de l'autre (surtout la femme), les règles de bonne tenue afin de s'intégrer dans la haute société et de faire figure de bonnes manières. « *S'il s'agit d'éduquer le jeune noble conformément à sa haute naissance, on le met en garde contre les défauts propres à sa condition supérieure.* »<sup>9</sup>

Les livres traduits de l'anglais vers le français étaient spécialisés dans cette forme d'éducation de courtoisie. Nous avons « *le livre du chevalier de la tour Landry* » qui est « *un miroir de la vertu et de l'honneur des femmes et demoiselles... avec de belles et utiles histoires sacrées et profanes destinées à être lu par les pères et leurs filles.* »<sup>10</sup>

Toujours dans la même perspective de production, plusieurs œuvres au XVII<sup>ème</sup> et au XVIII<sup>ème</sup> siècle s'orientent vers les enfants de bourgeoisie, les écoles de bonnes manières. Les modes de vie et le savoir-vivre sont transmis à tous les membres de la société : « *plus directs, plus personnels, sont ces ouvrages d'« aider-à-vivre » qu'écrivent souvent des pères pour leurs enfants ou des éducateurs pour un élève précis, ouvrages qui font la liaison entre le didactisme pédagogique et le didactisme moral* »<sup>11</sup>

De cela, nous constatons la nouvelle forme d'écriture pour la jeunesse ; elle devient un produit d'éducation destiné à tous les enfants quels que soient leur appartenance ou leurs rangs sociaux. Maintenant, c'est un travail fait par les parents,

---

<sup>8</sup> Ibid. p14

<sup>9</sup> Christian CHELEBOURG, Francis, MARCOIN, *La littérature de jeunesse*, Paris, coll.128, Edition : ARMAND COLIN, 2007, p12.

<sup>10</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p14.

<sup>11</sup> Ibid. p14

les enseignants ainsi que les écrivains, comme exemple, Jean-Nicolas Bouilly écrit *conseils à ma fille* et Marcel Prévost écrit *lettre à Françoise* et *nouvelle lettre à Françoise* où il raconte à sa fille ses expériences personnelles.

Le didactisme est devenu la deuxième facette de la littérature de jeunesse. Toute production destinée à la jeunesse fait preuve d'éducation et même d'une certaine orientation dans la vie quotidienne. Cependant il faut clairement préciser que tous ces écrits évoqués précédemment, ne concernent pas uniquement le jeune public, car ils sont un travail fait sur l'aspect religieux, social et culturel destiné à être appris par tous les lecteurs quel que soit leur âge ou leur appartenance sociale. « *Ces ouvrages d'éducation s'adressent à la fois aux adultes et aux enfants, selon une équivoque qui se prolongera jusqu'au début du XIX siècle* »<sup>12</sup>

En Allemagne, avec l'œuvre de Jorg Mickram, *Le miroir des jeunes garçons* (1554) et en France, avec l'œuvre de Fénelon *les aventures de Télémaque* (1699) que furent les premières tentatives d'œuvres éducatives destinées uniquement pour les enfants où elles prennent en considération les jeunes lecteurs (enfants- adolescents) comme lecteurs à part entière. C'est le début d'une nouvelle mise en situation de l'enfant dans la société.

Dans ces œuvres éducatives, le didactisme collabore avec le divertissement de façon à utiliser une nouvelle forme de transmission du savoir : « *Didactisme et divertissement sont parfois intimement liés : un récit imaginaire, des images sont prétexte à faire passer des règles de façon de penser et d'agir* »<sup>13</sup>

Le jeune lecteur est un être en cours de développement cérébral et psychique, en croissance corporelle ainsi qu'en découverte de son entourage. Afin d'arriver à un accomplissement de sa personnalité, l'enfant doit se soumettre à plusieurs facteurs susceptibles de l'aider à en aboutir : la nutrition, le sommeil, l'éducation scolaire ainsi que le jeu. Ayant une conscience fragile et une forte envie d'évasion imaginaire, l'enfant se lasse facilement des techniques rigides du savoir, donc, c'est la turbulence et le manque d'attention qui règnent en classe, et l'apprenant est transporté directement dans son monde à lui.

---

<sup>12</sup> Christian, CHELEBOURG, Francis, MARCOIN, *La littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 12.

<sup>13</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p, 14.

Les pédagogues, les enseignants ainsi que les écrivains sont dans l'obligation de détruire cette technique rigide du savoir afin d'attirer l'attention de l'apprenant et d'éviter les symptômes de routine, car on gave l'apprenant avec un savoir qu'il n'apprécie guère :

*Les romans étudiés dans les classes ne communiquent pas toujours l'appétit de lire. Trop d'élèves des collèges cessent en effet de lire avec plaisir parce qu'on leur impose des romans qui ne s'inspirent des jeunes ni par leur substance ni par leur forme. Les uns, rendus difficiles d'accès par la langue et le style, dépassent les capacités de l'élève ; les autres ignorent ses goûts et ses intérêts. Ce ne sont pas toujours les récits qu'ils se choisiraient pour les lire dans l'intimité.<sup>14</sup>*

Cette citation nous démontre que l'écriture pour la jeunesse demande un travail de réflexion. Choisir un sujet qui intéresse le jeune lecteur ne s'avère pas une tâche facile. La difficulté de la langue ainsi que les sujets compliqués forment des obstacles qui découragent ce jeune lecteur.

De ce fait, dans la littérature de jeunesse dite éducative, le jeune lecteur doit sentir une touche qui l'éloigne du livre de classe : un monde imaginaire, des mythes, le fantastique, des êtres extraordinaires. Ces éléments peuvent le transporter dans son imagination, dans son propre monde, mais toujours dans les limites du conte où du récit de l'œuvre. Il trouvera un plaisir dans l'exploration de ces œuvres, comme Montaigne l'évoque : « *le premier goût que j'eus aux livres, il me vint du plaisir des fables de la Métamorphose d'Ovide.* »<sup>15</sup>.

Cette citation résume très bien ce que nous expliquions. Montaigne nous montre le penchant du jeune lecteur vers l'extraordinaire et le mythe quand il évoque les fables (l'imaginaire et l'affabulation) et la métamorphose (mythologie, capacités extraordinaires). Il souligne l'importance de ces facteurs dans une production pour les enfants. Le divertissement prend un emplacement primordial dans la littérature destinée aux enfants, il devient même une condition exigée par les maisons d'éditions afin d'assurer un nombre satisfaisant de vente.

---

<sup>14</sup> Ganna, OTTEVAERE-VAN PRAAG, *Le roman pour la jeunesse*, Allemagne, Edition : Scientifiques Européennes, 1996, p11.

<sup>15</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p23.

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, la littérature de jeunesse connaît un développement et un épanouissement remarquable, les romans d'aventure pour les enfants bouleversent la littérature de jeunesse classique (celle qui contenait une édification morale et religieuse) et font preuve de changement de style d'écriture.

Avec l'évolution des mentalités et la mutation des esprits, un livre apparaît en France en 1832 *Les mésaventures de Jean-Paul Choppard* de Louis Desnoyer. Cette œuvre bouleversera le cheminement ancien de la littérature de jeunesse, avec son intrigue qui se démarque de l'incontournable leçon de morale où le héros est un enfant rebelle, fugueur, non exemplaire et qui ne se soumet jamais aux règles, amené à vivre avec des bohémiens.

D'ici nous verrons que le divertissement prend un autre chemin, celui des aventures, d'enfant-héros pris par de nombreux problèmes, en face de plusieurs créatures abjectes...etc. Un excellent exemple contient le divertissement comme matériau essentiel : c'est la ballade qui après avoir été orale est devenue illustrée, retrace les épopées des héros légendaires, en utilisant des images afin de capter l'esprit de l'enfant. « *En effet, placées aux murs des maisons, les feuilles imprimées, destinées initialement aux adultes, restaient sous les yeux des enfants qui, à partir de la gravure, pouvaient se chanter à nouveau la ballade ou laisser leur imagination faire des créations propres* »<sup>16</sup>

Sans oublier la littérature de jeu, qui possède une place importante dans la littérature de divertissement. Les devinettes, les rimes enfantines et la poésie sont la préférence de chaque enfant, car avec leur rime elles éveillent en lui un sens d'attention agréable, et elles développent sa tendance de poétique et de perception de la beauté de langage : « *mais tout ce qui est dit, cadencé et rimé semble particulièrement toucher l'enfance.* »<sup>17</sup>

### I.1.3. Les genres de la littérature de jeunesse

Toute œuvre littéraire doit certainement faire preuve d'appartenance à un genre donné. De telle est pour la littérature de jeunesse, dès son apparition et jusqu'à nos

---

<sup>16</sup> Ibid. p, 40.

<sup>17</sup> Christian, CHELEBOURG, Francis, MARCOIN, *La littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 27.

jours, elle s'inscrit sous différents genres qui, avec le temps, prennent plus ou moins de la valeur. Nous visons dans cet élément des genres majeurs comme le roman, le théâtre, et genres mineurs mais qui représentent une source folklorique assez divergente comme : la comptine, l'album, le conte ...etc.

### I.1.3.1. Comptine, chanson et poème

La parole est un matériau de communication entre deux ou plusieurs personnes. Elle est un moyen commode, simple et immédiat. Donc, comme évoqué précédemment, la littérature orale est le berceau de la littérature écrite ; elle était l'élément de communication dite esthétique. La comptine, la chanson et le poème sont la source de la littérature qu'elle soit pour adultes ou pour enfants.

Car, étant rimée, la parole dans sa forme de comptine, de chanson ou de poème est facile à retenir, à apprendre et à transmettre d'une génération à une autre. Nous pouvons citer le magnifique exemple de l'*Iliade* de Homère qui contient environ 15000 vers. Homère était un aède non-voyant qui récitait ses vers d'un village à un autre. Il nous démontre la capacité cérébrale de l'être humain en fonction d'apprendre un poème ou une chanson à condition que ça soit rimé.

Pour la jeunesse, naissent les rimes enfantines qui sont la source des poèmes et des chansons (refrains) et qui : « *depuis que le monde est monde, accompagnent la vie de l'enfant dans son éveil au monde.* »<sup>18</sup> Les rimes sont des formulettes d'apprentissage, puisque elles sont le moyen pour que l'adulte et l'enfant accomplissent la tâche de la mémorisation. Les comptines et les rimes sont essentielles dans l'apprentissage du lexique, de la syntaxe, ainsi que le sens poétique. Faire apprendre également à l'enfant d'autres conceptions de sa vie d'être social, par exemple ; les parties de son corps, les objets, les éléments de la nature...etc.

Ces formes orales impliquent directement l'enfant et le met au cœur de la communication. La poésie est aussi très présente dans la littérature pour la jeunesse, elle a un accès direct avec le jeune lecteur : « *par les rythmes et les jeux de langage que*

---

<sup>18</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p, 44.

*propose la poésie, par l'appel qu'elle fait à la sensibilité et à l'émotion, par l'oralité qu'elle implique, la poésie atteint plus sûrement l'enfant que la prose. »<sup>19</sup>*

Avec le romantisme, la comptine s'émancipe et fait preuve d'une extension magnifique, quelques écrivains ont fait de la littérature de jeunesse, de la chanson et du poème un mode de vie : Perrault, Nerval, George Sand, Ségur...etc. De cela, nous démontrons que ces genres sont d'une extrême importance dans le développement linguistique, psychologique et social de l'enfant ; « *tout ce qui est dit, cadencé et rimé semble particulièrement toucher l'enfant. »<sup>20</sup>*

Au XX<sup>ème</sup> siècle, la poésie destinée aux enfants est régie par de grandes maisons d'éditions. La chanson devient un genre à part entière vers les années 50 et les comptines font partie du système pédagogique, elles deviennent une matière à inculquer dans les écoles.

### **I.1.3.2. L'album**

En disant album, c'est forcément dire image ! Ces deux notions sont inséparables, pour le livre d'enfant, l'image est la première étape de la communication. L'album diffère du livre d'abord par sa taille, il est assez grand et moins volumineux, deuxièmement par l'image qui est présente dans chaque page, et troisièmement, avec le contenu. L'album contient des poèmes et des comptines qui attirent l'attention de l'enfant.

C'est au XIX<sup>ème</sup> siècle que l'album évolue, il eut des maisons spécialisées dans la production de ce genre par exemple *Pellerin d'Épinal* en France « *proposait des livres illustrés en couleurs, d'un format un peu plus grand que le livre traditionnel. »<sup>21</sup>*

Mais sa véritable extension se matérialise avec la psychologie de l'enfant et la nouvelle pédagogie qui s'émancipe au XX<sup>ème</sup> siècle. L'enfant est pris comme le noyau de la société, il est le centre d'intérêt de ses parents, de ses enseignants, ses pédagogues et ses psychologues afin de le former et de l'éduquer pour devenir l'adulte de l'avenir.

---

<sup>19</sup> Ibid. p, 47.

<sup>20</sup> Christian, CHELEBOURG, Francis, MARCOIN, *La littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 27.

<sup>21</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p, 280.

Comme nous l'avons démontré, le XX<sup>ème</sup> siècle, est considéré comme le siècle des droits de l'enfant, on se consacre à son éducation, son développement physique et psychique.

Ainsi, l'enfant est le futur adulte, suite aux résultats qu'a prouvés Freud, la personnalité de l'adulte se développe essentiellement à l'enfance. Donc, si l'enfant profite d'une telle procédure, il deviendra un adulte équilibré, remplissant sa place et son rôle dans la société. Avec le nouvel album, on favorise l'imagination créative chez le jeune lecteur, on l'invite à un monde représenté par l'image et la parole : « *il y eut en Europe un courant pédagogique international qui tenta de définir ses méthodes nouvelles qui favorisaient la spontanéité créatrice de l'enfant.* »<sup>22</sup>

Donc, l'utilité de l'album est plus qu'éducative, elle est formative, du fait qu'avec l'image elle prépare le jeune enfant à sa vie d'adulte, en développant chez lui la perception des choses qui l'entourent, ainsi que l'observation des éléments qui constituent son entourage et plus tard sa société.

### I.1.3.3. Le théâtre

Le théâtre est considéré comme le genre le plus ancien, sa création date de l'antiquité, avec ses genres : tragédie, comédien et drame. C'est un genre oral qui nécessite le contact absolu entre l'émetteur et le récepteur, surtout quand il s'agit de récepteur illettré.

Mais contrairement à l'ancienneté du genre, le théâtre pour la jeunesse est assez récent. Il ne faut pas confondre entre théâtre destiné aux enfants et théâtre joué par les enfants (cas du XVIII<sup>ème</sup> siècle et du XIX<sup>ème</sup> siècle). Ce dernier, était formé de troupes qui voyageaient d'une ville à une autre, n'adopte pas des sujets qui touchent l'enfant, mais des sujets divers destinés à distraire les adultes de toutes les régions du pays.

C'est par un désir de création de spectacles pour enfants au XX<sup>ème</sup> s que le théâtre pour la jeunesse prend forme à part entière. Cela est dû au motif qu'on favorise l'aspect visuel et auditif pour que l'enfant se trouve assez impliqué dans la littérature, sachant que cette tentative met en valeur le genre du théâtre pour la jeunesse qui n'était qu'une forme écrite dans la littérature de l'enfant, « *mais généralement le jeu dramatique s'est*

---

<sup>22</sup> Ibid. p, 280.

*plutôt imposé contre le texte, afin de libérer le théâtre de la littérature, et les premières compagnies pour la jeunesse privilégient la dimension visuelle des spectacles. »<sup>23</sup>*

La pièce théâtrale peut être très significative pour l'enfant, car elle possède beaucoup de blancs littéraires. Dans certaines pièces du XX<sup>ème</sup> siècle, les courants littéraires laissent leurs empreintes dans cette littérature destinée aux enfants, comme l'absurde dans la pièce « *Il faut tuer Sammy* » d'A. Madani (1997). Ce sont des pièces théâtrales qui ne possèdent pas de paroles (ou assez timides) mais qui sont porteuses de plusieurs significations en filigrane que l'enfant est libre d'y ajouter son interprétation.

Le théâtre offre un champ très vaste, contrairement au conte où l'enfant doit suivre le processus de l'histoire avec la lecture. Mais avec le théâtre l'enfant suit l'histoire avec la scène et les actions qui le laissent choisir le chemin de la compréhension qu'il préfère. On est dans l'obligation de signaler le caractère hybride du théâtre, car à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, la publication théâtrale devient plus féconde, et cela pour une fin éducative et pédagogique.

*« La scène théâtrale devient le lieu d'une expérience nouvelle, confrontation des mondes et interrogation de sa propre langue, (...) le texte demande au lecteur-spectateur de se faire maître des lieux. »<sup>24</sup>* Cette méthode permet à l'enfant de se mettre dans la peau de chaque personnage dans le dialogue transmis. Il essaye, et d'une manière intelligente, d'apprendre le texte du dialogue pour le jouer devant son miroir, dans son intimité ou avec ses amis. Les pièces écrites lui concèdent des sujets que les écrivains, les parents et les pédagogues apprécient : *« (...) lier expérience individuelle et expérience collective, certaines thématiques sont privilégiées : le merveilleux, la famille, le fait de société, la construction de l'identité »<sup>25</sup>* Donc, comme les genres évoqués précédemment, le théâtre participe également au développement de l'esprit de l'enfant.

### **I.1.3.4. Le roman**

*« Le roman est l'histoire éternelle du cœur humain. L'histoire vous parle des autres, le roman vous parle de vous »<sup>26</sup>*. Le plus fort des genres, le plus compliqué et le plus beau, le

---

<sup>23</sup>Christian, CHELEBOURG, Francis, MARCOIN, *La littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 59.

<sup>24</sup>Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p, 378.

<sup>25</sup> Ibid. p, 378.

<sup>26</sup> Citation proférée par Alfonse Karr, un romancier et journaliste français (1808-1890)



roman. Pour la critique, ce dernier constitue un véritable phénomène de controverse, du fait qu'il représente un moule où converge une multitude de genres. Sa complexité fait de ce genre (le roman) un terrain envoutant et beau. Roman et conte sont assez similaires ; ils représentent le parcours d'un héros, dans une époque donnée et un espace bien défini. La théorie du roman a contribué fortement à la localisation et la compréhension de ce genre. Mais cette contribution a touché le domaine de la littérature en général (celle des adultes) donc : « *est-il pour autant possible d'élaborer une théorie du roman pour la jeunesse ?* »<sup>27</sup>

Sur le plan historique, la critique du XIX<sup>ème</sup> siècle accuse le roman pour la jeunesse d'être immoral. Il associe le mythe à la réalité, trouve vie dans des époques et des lieux bien définis, et fait du héros le noyau de tout le processus romanesque, ainsi qu'en faisant appel au réalisme dans la représentation des faits. La critique traite le roman pour la jeunesse comme immoral du fait que l'adoption du réalisme transmet des détails gênants pour les jeunes lecteurs.

Les robinsonnades ainsi que les romans historiques prouvent que le roman de jeunesse existe et se développe selon les nouvelles tendances ; sa véritable existence s'émancipe vers le XIX<sup>ème</sup> siècle « *se développe sous le second empire, à l'intention d'un public assez peu défini, plutôt jeune.* »<sup>28</sup>

Mais cette notion de réalisme est mouvante selon chaque contexte. En évoquant le roman pour la jeunesse *Harry Potter* nous parlons d'une réalité magique, et pour la trilogie de Bottero *L'Autre* nous parlons de réalité de magie, superstition et de mythologie. Les romans pour la jeunesse de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle et du début du XXI<sup>ème</sup> siècle adoptent de nouvelles formes d'écriture et de nouvelles techniques dans l'élaboration du cadre spatio-temporel : avoir deux mondes parallèles, des personnes "normales" et d'autres "anormales" (possédant le don de magie ou des capacités corporelles extraordinaires).

Nous constatons que dans ce nouveau roman, il y a un véritable retour vers les traditions mythiques, et aussi une renaissance des sources d'inspiration remplacées par

---

<sup>27</sup> Ibid. p, 390.

<sup>28</sup> Christian, CHELEBOURG, Francis, MARCOIN, *La littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 31.

la science et le futurisme. Donc, nous pouvons dire que ces sources d'inspirations ou ces phénomènes socio-littéraires sont réécrits et réadaptés de nouveau.

Le roman est un genre qui demande beaucoup de réflexion et d'analyse. Dire que le roman pour la jeunesse est facile à déchiffrer et qui ne demande pas d'efforts de contention est une constatation fautive. Car, même si on écrit pour la jeunesse, le produit littéraire ne peut être dépourvu de beauté complexe et d'un travail minutieux sur le langage : « *la perspective est maintenant fondée sur des considérations psychologique –respect de l'enfance- et bien plus encore esthétique : il s'agit d'être créateur même lorsque l'on s'adresse à l'enfance.* »<sup>29</sup>

Parmi les pratiques de narration dans le nouveau roman pour la jeunesse, il existe la technique d'effacement du narrateur. Ce dernier cesse d'être le narrateur classique, il essaye de disparaître pour ne pas encombrer le jeune lecteur par sa présence. Dans le nouveau roman pour la jeunesse, le narrateur passe au jeune lecteur la commande de l'évolution narrative, et le processus des actions. Cette focalisation interne permet la dissimulation du narrateur, ce qui donne lieu à un champ de liberté pour le jeune lecteur.

*Le narrateur s'assure de l'intérêt juvénile si, comme dans la plupart des romans contemporains pour la jeunesse, il donne l'impression d'être à l'intérieure du récit, dissimulant sa présence gênante d'intermédiaire à l'écart de l'action. Avant même de se projeter dans les personnages, le lecteur, sans s'en rendre compte, s'identifie à une voix narrative : le texte romanesque, en tant que machine à illusion, essaye, en général, de dissimuler le narrateur.*<sup>30</sup>

Cette méthode devient très courante dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Notre corpus composé de deux œuvres : anglo-saxonne et française, est l'agencement de deux fictions qui s'inscrivent dans la même sphère narrative : implication directe du jeune lecteur et absence presque complète du narrateur.

### I.1.3.5. Le conte

Ce genre est en réalité la forme la plus ancienne de la littérature en général, non pas uniquement pour la jeunesse. Mais si nous puisons encore plus dans sa forme et son origine, nous trouvons qu'il n'est pas un genre littéraire à part entière.

---

<sup>29</sup> Ibid. p10

<sup>30</sup> Ganna, OTTEVAERE-VAN PRAAG, *Le roman pour la jeunesse*, Op. cit. p.20

Dans les temps anciens, le conte était avant tout un récit oral, populaire, raconté par les patriarches pour les jeunes adultes et les enfants, pour différentes fins : morales, divertissantes, religieuses, éducatives...etc.

Avec Mme d'Aulnoy et Perrault, le conte devient un genre littéraire assez important que les autres genres. Ces deux écrivains, ont transporté ce genre de la sphère populaire vers les salons. Mme d'Aulnoy entremêle le conte de fées avec les récits de voyage, une technique novatrice, dans cette production, parmi ses ouvrages *L'oiseau bleu*, *La chatte blanche*, *La belle aux cheveux d'or*.

Le conte de fées, comme son nom l'indique, est un récit où il y a irruption de créatures assez particulières ; fées, magiciennes, sorcières, animaux parlants. Ces créatures sont soit à l'aide du personnage héros, soit à son encontre. Ce personnage résolve son problème grâce à l'intervention surnaturelle de ces créatures, et là nous arrivons à la particularité essentielle du conte merveilleux, celle du surnaturel, du monstre, de la bête...etc.

Le conte merveilleux puise son origine dans l'ère médiévale, en cette époque, et pour un enseignement religieux avant tout, on faisait appel aux sorcières, aux monstres et aux créatures hideuses, pour l'incarnation extrême du mal. Comme le conte de fées, il se caractérise par l'absence du temps ; « *Il était une fois* », « *Il y a bien longtemps* », « *On racontait que...* », C'est comme si le conte se construit à travers les années et les siècles, lui donner une naissance précise lui ôtait son caractère pluriel, souple et diversifié.

Deuxièmement, le conte comprend le dialogue direct qui serait la particularité indispensable de la tradition orale :

*Le monde de narration relève du récit oral, soit par la répétition d'un schéma à l'intérieur même du conte, soit par le retour de certaines expressions qui relèvent de la formule et créent une sorte d'incantation, soit par l'utilisation du dialogue direct qui donne vie au récit, ou de descriptions précises qui sont l'élément visuel destiné à soutenir le récit oral.<sup>31</sup>*

De cette citation, nous décelons le caractère oral du conte, à travers même sa forme écrite. Voici une empreinte bien solide de cette tradition populaire. Le récit oral, et même à travers ses formes diversifiées, représente un champ de productions plurielles, retranscrites à l'époque moderne, mais en gardant toujours ses formes dites orales. Le retour des expressions, est une tradition courante dans la littérature orale.

---

<sup>31</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p, 70.

Homère, dans son épopée *L'Iliade* par exemple, répétait toujours les mêmes formulettes « *Achille aux pieds légers* », « *Agamemnon le roi des rois* », afin de rythmer son poème et faciliter la mémorisation.

La description possède également une part primordiale dans le conte. Le conteur, pour redessiner l'image de la spatio-temporalité, des personnages et des objets, devrait reproduire son langage avec une description minutieuse, particulière et soignée ; pour que le lecteur visionne ces éléments du conte.

Les éléments surnaturels sont introduits, et d'une manière ordinaire, dans le monde réel du héros. Cela ressemble à la disposition présente dans le fantastique, alors que le doute et l'angoisse n'y sont pas. Ces derniers sont principalement l'empreinte du genre fantastique, sauf que dans le merveilleux, le surnaturel est dévoilé dès le début du récit, approuvé et accepté par le lecteur.

Le conte a toujours suscité la critique des pédagogues, ces derniers aspirent à mener l'enfant vers une éducation moralisante basée sur la raison. C'est le conte moral qui remplit cette fonction. Il répond à cette éducation du fait qu'il préside la naissance de la librairie d'éducation. Les contes du chanoine Schmid, connaissent un succès dévastateur dans toute l'Europe, car ils diffusent la sensibilité romantique, baignée dans les paysages sauvages, et l'inspiration religieuse dotée d'une morale à caractère universel.

Là, nous arrivons vers le didactisme pédagogique, évoqué précédemment. Ce didactisme prend différentes formes à chaque époque, en premier lieu était religieux, mais avec le temps, les événements, les guerres et les révolutions ; il devient civique. Le conte se transforme en une forme mouvante suite aux circonstances, besoins, horizons d'attente...etc.

Sous cette optique, John Newbery, premier éditeur pour la jeunesse, remet en question la littérature destinée aux enfants et exclut carrément le conte de fées de leur bibliothèque. Il insiste sur la production basée sur les contes moraux afin de « *contribuer à la protection des jeunes et des innocents contre les dangers qui les menacent dans la littérature d'enfance et de jeunesse* »<sup>32</sup> il faut supprimer « *ces absurdités qui portent*

---

<sup>32</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p, 71.

*préjudice aux jeunes esprits : les contes de lutins, sorcières, fées, amour, galanterie, etc. dont abondaient jusqu'ici ces productions.»<sup>33</sup>*

Cette idée sera respectée dans les siècles qui suivirent. On tamise les productions et les thèmes destinés aux enfants. Mais vers le XX<sup>ème</sup> siècle, avec les œuvres de Tolkien, le début du XXI<sup>ème</sup> siècle avec la saga de Rowling, et œuvre de Pierre Bottero en France ; nous remarquons ce retour brutal vers les thèmes, les créatures, les sujets et l'univers du conte de fées, et du merveilleux. Ce retour est censé être dévoilé et mis en lumière dans cette présente recherche.

### I.2. Forme et contenu de la production pour la jeunesse

#### I.2.1. La littérature entre imaginaire et réalité

Une littérature donnée est le porte-parole d'une quelconque société. Littérature et société sont deux facettes d'une existence humaine dont la culture est le véhicule d'un patrimoine donné. L'être humain est le point de convergence de plusieurs éléments qui définissent son statut social.

Il est un ensemble de culture, de superstition, de croyance, d'éthique, de représentation mythique et de traits psychiques. En faisant un travail sur le langage afin de produire une œuvre esthétique tous ces éléments sont transmis d'une manière automatique, inconsciente et sans que l'écrivain ne s'efforce de laisser une empreinte. De ce constat, les différentes théories de la littérature trouvent source dans cette complexité littéraire.

La relation qu'entretient la littérature avec la société, est d'une extrême complicité et complexe à la fois : qui représente l'autre ? Qui influence l'autre ? Qui d'entre elles peut être considérée comme le miroir de l'autre ? Depuis l'origine des temps, l'homme a toujours cherché et cherche toujours la vérité de son monde, explore l'histoire qui a précédé son existence avec l'un de ces matériaux : la littérature, la science et la philosophie, du fait que ces trois disciplines tentent: « *cherchent toutes trois la vérité ou du moins un élément de vérité* »<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Ibid. p, 71.

<sup>34</sup> Claude, ROMMERU, *Clés pour la littérature : sa nature, ses modalités, son histoire*, Paris, Edition du temps, 1998, p273.

De nature égocentrique, l'homme essaye toujours de prouver son existence avec la façon qui lui semble la plus marquante. Le cas des hommes de lettres est très convainquant car ils tentent d'exploiter les composantes de leur société et de la nature où ils vivent par le biais d'un langage poétique, afin de transformer ces composantes et les recréer pour leur plaisir personnel et celui de leur lecteur.

Cet égoïsme dont nous parlons, fait que l'écrivain manipule les sensations de son lecteur avec une représentation façonnée selon sa perception, il est en réalité un rhéteur qui défend sa cause, et construit le monde et personnages de sa fiction suite à son inscription personnelle et sociale. Faire aimer à l'autre ce que nous aimons est un véritable exploit, d'où nous soulignons le génie des écrivains, leur capacité de changer tout un système idéologique et une autorité politique. Les éléments de la société sont vigoureusement présents du fait qu'ils englobent et couvrent l'action romanesque, le processus poétique, ainsi que l'action théâtrale.

« (...) *quel est le roman, le poème ou la pièce de théâtre qui ne contienne les contours d'un monde rappelant le nôtre, c'est-à-dire celui des êtres sociaux que nous sommes ?* »<sup>35</sup>L'image sociétale est inséparable du fait littéraire. Nous avons comme exemple le patrimoine : il est le legs d'une génération à une autre. Ce legs est transféré avec des productions littéraires, des chansons, des mythes et des manifestations culturelles dans la production pour la jeunesse.

Les écrivains ont la tâche d'enseigner ce patrimoine, de faire savoir leur culture aux jeunes lecteurs ; les adultes du futur. Du XIV<sup>ème</sup> jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle, les enfants avaient l'obligation d'apprendre le savoir-vivre, de connaître les héros de l'antiquité et de maîtriser le fonctionnement des éléments de leur société.

Cette tendance change avec les siècles, les mentalités et les nouvelles mœurs comme le XX<sup>ème</sup> siècle qui cause le chamboulement total des idées précédentes. Parmi les événements qui ont exprimé ce changement ; les deux guerres mondiales ainsi que l'affaire *Dreyfus* qui a poussé les écrivains d'être solidaires avec la population juive, en exprimant l'injustice envers elle et en dénonçant cet antisémitisme.

---

<sup>35</sup> Paul, DIRKX, *Sociologie de la littérature*, Paris, Coll. Cursus, Edition : ARMAND COLIN, 2000, p, 05.

Ces facteurs donneront naissance à des mouvements littéraires et des doctrines qui provoqueront une évolution dans le genre littéraire. Cette transmutation est liée au changement des idées et des mentalités de l'individu et de sa société. Donc, le patrimoine fait que l'écrivain construit son identité sociale et culturelle et se reconnaît à l'aide d'un langage littéraire et poétique.

### I.2.1.1. Le mythe comme source folklorique

Le mythe, la notion la plus complexe des phénomènes sociaux, est la manifestation humaine, qui comporte des valeurs de la vie quotidienne de l'individu. Il s'enracine dans un lieu et un temps très éloignés. Mais ce cadre spatiotemporel est immortel car les valeurs transportées à travers le mythe sont des concepts mondiaux intemporels et font preuve d'une constante évolution. Cependant le définir formellement dit, est pratiquement impossible car il demeure un des plus flous des phénomènes sociaux.

*« Le mythe est un récit d'une actualité constante et non fictionnelle. Aussi bien récitant que public sont à l'intérieur du mythe. Car le mode d'existence spécifique du mythe, c'est l'existence comme réalité. »<sup>36</sup>*

De cette citation nous pouvons démontrer la problématique qui englobe le mythe à travers trois formules de distinction élaborées par Strelka. La première distinction du mythe est son emploi ancien selon Aristote, avec l'intrigue du schéma narratif dans une œuvre littéraire. Dans l'exemple de la pièce d'Œdipe Roi de Sophocle, ou celle de Racine *Andromaque*, dans ce cas le mythe est utilisé comme un récit contenant personnages, intrigue, actions, cadre spatiotemporel et situation finale. Cette forme du mythe, est la plus vigoureuse, car elle constitue toujours une source d'inspiration aux écrivains chercheurs de beauté et d'originalité.

Le deuxième emploi du mythe est dans son sens au XVII<sup>ème</sup> siècle, celui du mensonge et d' : *« une déclaration ou d'un concept qu'approuvent ou feignent d'approuver de nombreuses personnes, bien qu'il n'apparaisse pas comme vrai. »<sup>37</sup>* Cette deuxième distinction fait du mythe une conception légendaire, à laquelle plusieurs personnes

---

<sup>36</sup> Mircea, ELIADE, *Aspects du mythe*, France, Coll. Folio Essais, Edition : Gallimard, 1963, p16.

<sup>37</sup> Claude, DE GREVE, *Éléments de littérature comparée II thèmes et mythes*, Paris, EDITION HACHETTE, 1995, p26.

croient, d'où nous pouvons lui attribuer le statut de psychologie sociale, considéré comme croyance à une origine mensongère.

Le troisième emploi est démontré par Pierre Brunel, dans la préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, où il évoque très clairement le quiproquo dans l'emploi du terme « *thème* » et celui de « *mythe* », puisque les deux termes sont utilisés pour désigner la même chose. Donc, nous sommes à l'encontre d'une dénomination double. Ce problème terminologique fait du mythe chez Brunel un mythe littéraire, cependant chez Elizabeth Frenzel, il est considéré comme motif de production, c'est-à-dire une nécessité pertinente dans l'œuvre littéraire humaine.

Brunel en conclut qu'on n'arrivera jamais à dissiper ce flou terminologique, du fait que dans les œuvres littéraires le mythe se débarrasse difficilement du thème, et on arrive même au concept « *thèmes mythiques* ». Mais à partir de ce constat, ces chercheurs dans le domaine du mythe (Brunel, Strelka) sont arrivés au résultat suivant : « *Déjà, d'une rive à l'autre de l'océan Atlantique, Pierre Brunel et Joseph P. Strelka ont pu opter pour une restriction au premier emploi du mot "mythe", s'agissant de l'étude de son rôle et de son fonctionnement dans la littérature.* »<sup>38</sup>Cela veut dire que la meilleure façon d'exploiter, d'étudier et de comprendre le mythe sera dans sa fonction littéraire.

Parmi les causes de ce retour vers la tradition mythique est le sursaut identitaire qui a touché la France et l'Europe à la deuxième moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. La révolution française a contribué largement à ce sentiment nationaliste et identitaire :

*Il eut dans chaque pays une prise de conscience nationale qui traduisait la montée des identités nationales. Or, où mieux trouver une justification de l'existence d'une identité nationale, d'un patrimoine culturel commun, que dans les sources populaires, dans le folklore ? Il y a donc une redécouverte du folklore, et le conte reprend le chemin du peuple.*<sup>39</sup>

Voici la première étape de ce retour imminent vers le folklore et le mythe plus précisément, Pour affirmer son identité et de prouver cette existence nationale d'un groupe d'individus. Puiser dans ce patrimoine permet de reconstruire les fondements d'une société quelconque, puisque ce patrimoine est l'héritage des anciennes

---

<sup>38</sup> Ibid. p, 26

<sup>39</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p, 73.



générations, et le mythe, dans son inscription sociale consciente et inconsciente, représente l'élément essentiel de cet héritage.

Vers la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle et le début du XXI<sup>ème</sup>, nous assistons à une véritable explosion scientifique. Le rationnel constitue actuellement le seul et l'unique motif de l'existence humaine et de l'univers. Dans la production littéraire, les écrits fantastiques, la science-fiction et la littérature d'anticipation ont connu une extravagante évolution à cette époque.

Ces genres ne sont que l'horizon d'attente convoitée par le lecteur. Ce dernier espère lire les œuvres qui peignent son époque, et sa société. De cela, le mythe est considéré comme une intemporalité qui ne concerne pas le public, pourtant pourquoi ce retour vers ce mythe même (mythe du sorcier, de l'adolescent, du monstre et des lieux enchantés et mystérieux)? Ou encore, pourquoi cette réécriture du mythe de *Don Juan*, d'*Orphée*, ou du *sphinx*? « Car il s'agit bien de "retour". C'est une illusion bien superficielle que de croire qu'il y a des mythes "nouveaux". »<sup>40</sup>

Le mythe littéraire se présente à nos yeux avec la façon dont nous apercevons le monde, il fait une brusque invasion dans notre réalité dans laquelle le rationnel et le scientifique dominant. On découvre que le mythe nous permet de comprendre les manifestations quotidiennes de l'individu : « Brusquement, le mythe faisait irruption dans notre société rationaliste. Non pas une légende ou un conte dépourvu de tout sens, mais une manière singulière de rendre compte du réel. »<sup>41</sup>

On ne peut bannir le mythe de l'existence d'une société, car il constitue un élément de psychologie sociale que se partagent les individus, il est une réalité constante inséparable de leur mode de vie. Tout renvoie à un mythe particulier, tradition, superstition, religion, croyance...etc. « Le mythe est un récit d'une actualité constante et non fictionnel. Aussi bien récitant que public sont à l'intérieur du mythe. Car le mode d'existence spécifique du mythe, c'est l'existence comme réalité. »<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Gilbert, DURAND, *Introduction à la mythologie*. S.A, Edition : Albin Michel, 1996, p45.

<sup>41</sup> Claudia, DE OLIVEIRA GOMES, *L'indispensable de la mythologie*, Coll. Principes, Edition : STUDYRAMA, p. 09.

<sup>42</sup> Ibid. p16.

Cela explique clairement que quelles que soient les conditions actuelles dans lesquelles l'être humain vit, il sera toujours dans l'attente d'une trajectoire qui lui permet une échappe de la clôture de cette réalité. Il se trouve que cet individu, de temps à autre, flotte dans une rêverie contenant un univers fictif, un mythe, des créatures extraordinaires et de nouveaux personnages.

Ce moment enfantin se matérialise avec une certaine connaissance de la culture mythique, le thème et le monde mythiques représentent un terrain fécond pour l'imaginaire de l'écrivain et celui du lecteur. Qu'on le veuille ou non, ce retour vers le mythe ne serait qu'une tradition indispensable, oubliée pendant un certain moment, pour la création littéraire. « *Qui dit populaire dit aussi bon pour les enfants* »<sup>43</sup>

### I.2.1.2. Le fantastique dans la littérature de jeunesse

La littérature fantastique conçoit un champ romantique où la fantaisie et la fiction fonctionnent en absolue liberté. Contrairement au champ classique, où la raison empêche la fiction d'exercer et l'oriente seulement vers le mythe et le symbole, le fantastique est le domaine qui correspond dans la littérature aux émois de peur, de suspens et de doute. Il refuse le hasard et le rationnel, car son univers exige l'existence de phénomènes surnaturels où le renversement des perceptions rationnelles du réel a la plus grande partie du récit. "*La littérature merveilleuse et fantastique a pour objet le récit de phénomènes exceptionnels, qui nous paraissent en contradiction avec les lois connues régissant le monde extérieur, objectif, ou la chaîne de nos représentation subjectives.*"<sup>44</sup>

Selon Todorov, l'écriture fantastique doit stimuler le doute, l'angoisse et l'hésitation chez le lecteur. L'énigme présentée dans le processus d'activité des personnages, provoque un accroissement de l'appétit du lecteur. Todorov explique qu'il y a deux mondes parallèles dans la création fantastique. Ces deux univers, l'un visible et l'autre invisible pour le lecteur, le mettent dans un état de doute et d'hésitation et d'embarras absolu.

*Ainsi se trouve-t-on amené au cœur de fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un*

---

<sup>43</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op. cit. p, 69

<sup>44</sup> Jean, MONARD, Michel, RECH, *Le merveilleux et le fantastique*, Coll. Espace et parcours littéraires. Édition : SILIC, Paris, p.05

*événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination, [...] ou bien l'événement a véritablement lieu [...].Le fantastique occupe le temps de cette incertitude: dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux.<sup>45</sup>*

Le premier monde est visible et réel, il est pris dans sa totalité pour extraire le deuxième monde ; celui des phénomènes surnaturels, aux lois inconnues. Le lecteur est donc, devant un choix entre le premier monde et le deuxième, et ces deux émotions doivent persister jusqu'à la fin du récit sinon il revient au réel. Avec ces critères : l'irruption d'un fait "étranger", le monde de l'angoisse et de l'inquiétude, le monde de la transgression sont une composition évidente dans la littérature de jeunesse actuelle cela concerne notre corpus d'étude ; l'œuvre de Rowling *Harry Potter* et l'œuvre de Bottero *L'Autre*.

Comme nous l'avons expliqué auparavant, dans l'œuvre fictive fantastique il y a coexistence entre les deux mondes, mais le lecteur est surpris par l'étrangeté de la sorcellerie, par son réemploi et son remaniement par l'auteur. Cette dernière est un culte ancien transmis d'une génération à une autre, mais l'angoisse réside essentiellement dans le cheminement des actions, dans ce retour vers la magie au troisième millénaire et surtout cette lutte entre le bien et le mal.

Les assassinats, les tortures, et les descriptions sanguines sont des images primordiales dans la représentation fantastique car « *le fantastique exploite la réserve de terreur et d'angoisse qui veille au fond de chaque homme* »<sup>46</sup>. Mais en lisant les œuvres de Bottero et de Rowling, nous assistons à une véritable exploitation des constituantes du fantastique (meurtres, tortures, détails sanguins...) pourtant c'est une littérature de jeunesse, et qui doit en contenir une certaine bienséance !

Dans cette production pour les enfants il existe un renversement dans les principes : adoptions d'un côté fantastique dont les actions permettant l'élaboration d'un univers nouveau pour les lecteurs. Ce qui explique le large lectorat de différentes générations qui se donne à la lecture de ce récit.

---

<sup>45</sup> Tzvetan, TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Coll. Poétique, Edition du Seuil, 1970, p, 29.

<sup>46</sup> Jean-Luc, STEINMETZ, *La littérature fantastique*, Paris, Coll. Que sais-je ?, Edition : PUF, 1990, p06.

"Il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde des personnes vivantes"<sup>47</sup> l'écrivain a pour tâche d'introduire le lecteur dans l'univers qu'il a créé et d'avoir la capacité de l'émouvoir afin qu'il soit complètement intégré pour tenir, et jusqu'à la fin, le fil du contact. "*Le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur un lecteur qui s'identifie au personnage principal\_ quant à la nature d'un évènement.*"<sup>48</sup>

Dans la série *Harry Potter*, le fantastique créé par Rowling repose essentiellement sur cette identification : actions faites par un enfant puis adolescent et enfin un adulte, laissent l'esprit du lecteur évoluer avec ce cheminement, et dans l'œuvre de Bottero les actions sont réalisées d'abord par Nathan l'adolescent puis son fils Elio au troisième tome. Le monde fantastique n'est pas une création gratuite pour procurer le plaisir, mais il est une continuité du monde réel. « *La littérature fantastique perd, du coup, son caractère de gratuité, son apparence de jeu futile, pour mettre en lumière une vérité humaine.* »<sup>49</sup>

Cette fiction fantastique est avant tout, un jeu mental, une joie procurée par l'interprétation des données narratives, un plaisir ressenti par le lecteur qui déchiffre les phénomènes du second degré, de distanciation et d'intertextualité. Bref, tous ces éléments mettent l'accent sur la dimension intellectuelle du fantastique.

Le thème et les personnages dans cette série, font partie d'une procédure de production pour la jeunesse. Tandis que l'intrigue du récit peint en fantastique et en complexité, fait partie d'une littérature « adulte », si nous pouvons lui attribuer un nom. Assimiler le mythe à la réalité, l'humour à la mort, la magie au rationnel, est une procédure neuve que ces écrivains ont choisi dans leurs écritures. Ils décrivent une réalité par le biais d'une autre réalité.

### **1.2.1.3. La science dans le mythe comme nouvelle tendance**

Notre environnement assiste à une évolution très fulgurante ces dernières décennies. Dorénavant, nous sommes adhérons à une société où les sciences et les technologies sont omniprésentes et surtout dominantes. La culture scientifique est

---

<sup>47</sup> Tzvetan, TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Op. cit. p. 37

<sup>48</sup> Ibid. p.48

<sup>49</sup> Georges, JACQUEMIN, *La littérature fantastique*, Ed. LABOR, Belgique, 1974 p.20

devenue indispensable dans notre entourage et par conséquent, son développement au sein de l'enseignement éthique de l'éducation, est primordial pour les enfants et adolescent afin d'assurer leur insertion dans la société.

Les investissements de la nouvelle discipline dans les connaissances afin d'installer des compétences et une culture, sont multiples. La prolifération du savoir scientifique et technologique par le biais d'œuvres littéraires, permet une certaine vulgarisation de ce discours rationnel. De plus, cette initiative permet d'éveiller la curiosité de cette masse, de développer son questionnement et son raisonnement afin de puiser dans toutes les formes du savoir.

Cette conception du scientifique dans la fiction encourage l'autonomie chez l'enfant-adolescent en lui laissant une part d'initiative, le jeune esprit s'instruit de la sorte, des grands défis de l'humanité. La littérature jeunesse (la fantasy) est essentiellement caractérisée par sa créativité liée au merveilleux et au fabuleux mythologique. Son originalité et son rapport étroit avec l'imaginaire, fait de ce genre littéraire un domaine assez réticent envers la plausibilité scientifique.

Cependant, quand elle est imprégnée de discours scientifique lié à notre époque dite numérique, cette littérature permet aux enfants-adolescents de concevoir un procédé commun élaboré autour des lois physiques réelles, telle la théorie d'évolution, big-bang, relativité...etc. Les savoirs susceptibles être transmis et acquis par les enfants doivent se mouvoir selon les situations sociopolitiques et historiques qu'ils vivent, tout en transmettant un lègue folklorique et des traditions antiques. Il s'agit en effet, de valoriser le développement d'une attitude où la confiance en soi, la curiosité, le questionnement, et l'esprit critique sont prioritaires.

Il est à noter que les deux disciplines Mythe et science, sont une tentative d'explication du monde. Faisant partie de l'imaginaire littéraire, le mythe est considéré comme un savoir et un moyen de connaissance et de recherche de la vérité. Les peuples de l'antiquité voulaient comprendre leur monde en reliant tout phénomène à une intervention divine, il s'agit de caractères sacrés de la nature. La science, quant à elle, fonctionne selon les épreuves de la réalité, expérimente et cherche à généraliser ses résultats :

*Une théorie scientifique fonctionne de manière différente. Les scientifiques s'efforcent de confronter le produit de leur imagination (la théorie scientifique) avec la "réalité", c'est-à-dire l'épreuve des faits observables. De plus, ils ne se contentent pas de récolter des signes de sa validité, ils s'efforcent d'en produire d'autres, plus précis, en la soumettant à l'expérimentation. Et les résultats de celle-ci peuvent s'accorder ou non à la théorie. Et si l'accord ne se fait pas, il faut jeter la théorie et en trouver une autre. Ainsi le propre d'une théorie scientifique est d'être tout le temps modifiée ou amendée.*<sup>50</sup>

L'interprétation du monde, de l'homme et de la nature vacille entre deux explications possibles, une reliée à la croyance mythologique et l'autre au discours scientifique rationnel :

*On peut regarder la foudre comme l'expression de la colère divine ou comme une différence de potentiel entre les nuages et la Terre; on peut regarder une maladie comme le résultat d'un sort jeté à une personne, ou comme le résultat d'une infection virale, mais, dans tous les cas, ce qu'on invoque comme cause ou système d'explication, ce sont des forces invisibles qui sont censées régir le monde.*<sup>51</sup>

L'histoire du XX<sup>ème</sup> siècle témoigne de la naissance du roman qui frôle et parfois intègre le discours scientifique suite aux différents changements de la science. Les récentes théories parues dans ce domaine, proposent de relier ces deux approches, et affirment qu'il serait ingénieux d'aborder des phénomènes scientifiques avec les procédés de la fiction et de l'imaginaire littéraire. Prendre en compte les sources scientifiques des différentes représentations fictives au sein du texte littéraire, permettra de faire émerger plusieurs poétiques spécifiques au discours scientifique tout en ajoutant une touche imaginaire basé sur le mythe et le merveilleux. La littérature et la science étaient auparavant confrontées à l'histoire d'une subdivision distincte, mais actuellement, elles sont le terrain d'échanges et de convergence et où leurs frontières se dissolvent pour créer une nouvelle tendance.

*S'il existe une histoire des littératures et s'il existe une histoire des sciences, ce dont il y a histoire, dans les deux cas, prend naissance et se développe dans une société qui a ses partages, ses moyens de produire, ses mœurs, sa politique, son environnement biophysique. Et je ne vois pas comment faire deux parts, il s'agit de la même histoire, au même endroit, dans le même courant chronique et pour les mêmes classes.*<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> François, JACOB, " L'évolution sans projet ", Entretien avec François Jacob, in Le Darwinisme aujourd'hui, Le Seuil, Col. Points Sciences, 1979 pp.145-147.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Michel, SERRES, *Feux et signaux de brume Zola*, Paris, Grasset, 1975, p, 14.

Pour l'histoire des sciences, les avantages de cette nouvelle initiative sont considérables. Etablir le rapprochement entre l'histoire littéraire et la science, permet d'examiner ce discours scientifique comme une partie indispensable et importante de la culture. Ce déploiement d'interversion entre deux disciplines complètement autonomes, témoigne d'une volonté de questionner et de remettre en cause les grandes divisions bivalentes de la pensée occidentale, celle de la science contre la littérature.

Le genre le plus rattaché à la science est la littérature d'anticipation. Elle s'est épanouie vers la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Son développement est surtout lié à l'explosion scientifique et technique dans cette époque. Les romans de science-fiction prédisent l'avenir, plus exactement dans le domaine scientifique.

Le premier écrivain qui a mêlé le rationnel (surtout technologique) à la littérature était Jules Verne, le visionnaire incomparable. Il faisait de l'œuvre littéraire un espace où on découvrait de nouvelles technologies. Ce mariage entre ces deux notions, science et littérature, serait une méthode appuyée vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, avec l'explosion scientifique et technologique qui a secoué l'Europe en cette époque.

La science-fiction, en tant que genre, fait appel aux engins extrêmement compliqués, les machines de technologie développées et univers complètement étrange. Il s'agit de mettre le lecteur dans un cosmos étranger de son monde. Donc, la première sensation qui survient chez le lecteur est l'étonnement, suivra ensuite soit l'appréciation de cette nouveauté ou sa dépréciation.

Dans notre corpus de recherche, il ne s'agit pas d'une littérature de science-fiction mais d'une nouvelle tendance ; celle d'une assimilation entre deux mondes opposés ; celui de la mythologie, de la féerie, de la sorcellerie et des légendes, avec le monde moderne et actuel du XXI<sup>ème</sup> siècle. Cette nouvelle pratique devient le mode de production assez fréquent dans les productions pour la jeunesse d'aujourd'hui. Dans l'œuvre de Rowling il y a description du monde des sorciers avec une peinture de modernité, le simple exemple de l'école des sorciers *Poudlard* qui ressemble à n'importe quel collège actuel.

Elle incarne aussi, le personnage mythique, Merlin l'enchanteur, dans sa forme (barbe blanche, robe, chapeau pointu) et sa capacité (magie) dans son personnage Dumbledore. Ce personnage mythique du moyen âge ressuscité au XX<sup>ème</sup> siècle.

Dans l'œuvre de Pierre Bottero, il y a des pouvoirs légués par une civilisation antique à peu près 4500 ans avant notre ère : Cogiste, Mnésique ou Guérisseur, mais introduits dans un monde de TGV, métros, où il existe une guerre avec chars, bombes et armes.

Le génie de ces écrivains est de pouvoir amener le jeune lecteur à une temporalité qui a existé des siècles auparavant, plus exactement, pouvoir transporter les mythes et les légendes et les intégrer dans une société à l'ère du numérique. Cette démarche a pour origine la réécriture du mythe faite par les écrivains classiques (surtout Racine), ils ont pris la mythologie grecque comme source de beauté littéraire permanente qui résiste à l'histoire. Mais leur lacune était de traiter le mythe et la légende du contexte spatiotemporel de la Grèce antique, dans une époque dite classique avec une langue en or, malgré cela les lecteurs se lassent de cette temporalité qui ne les concerne pas.

Rowling et Bottero ont pu transmettre une certaine éducation mythique à travers leurs œuvres, le lecteur ne peut se dissocier de son univers actuel, car il perçoit son personnage et son intrigue en l'assimilant avec les valeurs éthiques dans la société où il vit. Son imagination l'emporte vers cette fiction tout en gardant un pied dans la réalité.

Bruno Bettelheim l'explique clairement dans un passage cité dans l'ouvrage d'Isabelle Smadja *Harry Potter, les raisons d'un succès* : « *L'enfant a besoin qu'on lui parle des événements de tous les jours, mais en les situant au royaume de l'imaginaire, pour ne les ramener qu'à la fin au quotidien. C'est ce qu'il y a de plus difficile à écrire, il y faut un grand artiste.* »<sup>53</sup>

De ce constat nous déduisons la difficulté de créer une telle fiction, l'installation de deux mondes complètement contradictoires qui appartiennent à des temps différents, différentes cultures, différentes éthiques, et différents systèmes de valeurs

---

<sup>53</sup> Isabelle, SMADJA, *Harry Potter, les raisons d'un succès*, Paris, Edition : PUF, 2001, p. 05.



sociales. Cette procédure littéraire prouve le véritable désir d'un retour vers la tradition ancienne, vers le mythe oublié et vers la sorcellerie bannie, des siècles auparavant.

De plus, il ne faut pas négliger le rôle qu'a le mythe au sein de nos sociétés, puisqu'il est une composante essentielle de l'inconscient collectif d'une quelconque communauté et doit se prouver dans toutes leurs manifestations. Malgré qu'actuellement l'Homme prône les exploits de la science et de la technologie, il est stupéfait pas ce qu'elles arrivent à créer et démontrer, cet Homme se laisse emporter, dans sa pratique d'écriture, par son inscription mythologique, religieuse et idéologique. Il pratiquement impossible de se démarquer du mythe et de s'installer dans une réalité réduite au caractère scientifique et technique, car la fiction exige un certain retour à ces traditions ancestrales ancrées chez l'Homme.

### 1.2.1.4. La fantasy, le genre pour la jeunesse

La fantasy est un genre littéraire bien récent, son image se complète et connaît son apogée avec les œuvres de Tolkien, Lord Dunsany et Morris, des écrivains anglo-saxons. C'est une littérature de pure imagination, qui offre au lecteur un monde étrange, différent voire utopique.

Cependant, ses origines sont bien lointaines : du surnaturel, au mythique, à l'épopée et au sacré, la fantasy a évolué à travers les siècles, en s'inspirant de ces sources inépuisables. « Elle puise son inspiration dans les légendes et les mythologies du passé, elle est une déclinaison moderne du merveilleux, religieux ou non »<sup>54</sup>. Ces différentes sources, sont pour la fantasy, le champ qui permet l'épanouissement de l'imaginaire. Elles représentent la forme la plus ancienne de la littérature ; des traditions orales dotées d'une ample poésie et d'un imaginaire abondant.

« La fantasy répond à ce schéma. Elle s'est inspirée des genres anciens, le roman d'aventure, les épopées antiques, les chansons de geste... Pour les amalgamer et se créer, unique. »<sup>55</sup>. Cependant, tous ces éléments qui ont contribué à la création du genre de fantasy vont la soumettre à de nombreuses contraintes. Parmi elles, la difficulté de stabiliser les caractéristiques du genre, car la fantasy est une proie à une révolution

---

<sup>54</sup>Mats, LÜDEN, *La fantasy*, coll. Réseau, Paris, Edition ELLIPSES, 2006, p.8

<sup>55</sup> Ibid. p. 6.

constante. Depuis la création de la fantasy, ses différents auteurs se créent leur propre vision de ce genre. Ce qui implique d'interminables sous-genres de la fantasy, à cause de ses maintes origines. A titre d'exemples : la *science-fantasy*, la *fantasy policière*, la *fantasy historique*, la *fantasy urbaine*, la *mythe-fantasy*, *fairy tale fantasy*...etc.

Mais les sous-genres qui ont suscité notre intérêt dans cette présente recherche sont ceux qui sont étiquetés selon le monde qu'ils représentent. En premier lieu, notons la *high fantasy* dont l'incontournable inventeur est Tolkien ; c'est au sein de ce sous-genre que le lecteur est arraché à son entourage ordinaire pour être transporté dans un monde imaginaire, mystérieux et complètement différent de celui de son vécu, « (...) dont les intrigues ont pour décor un monde différent du nôtre, qu'ils appellent 'monde secondaire' »<sup>56</sup>

En deuxième lieu, nous avons la *low fantasy* qui peut être appelée en français : le fantastique. Car dans ce genre, l'écrivain préserve le monde réel et le vécu ordinaire comme élément de spatio-temporalité et fait l'irruption du surnaturel, de la magie et du merveilleux dans ce monde-là. « *Le cadre est la terre même s'il y a des fenêtres vers d'autres mondes* »<sup>57</sup> c'est la création de passages vers un monde parallèle, complètement différent de celui du début. C'est exactement le cas pour nos deux corpus de recherche, dans la saga *Harry Potter* c'est au quai « 9  $\frac{3}{4}$  » de la gare King's Cross où les jeunes sorciers effectuent leur passage vers le monde des sorciers. Sachant très bien que l'histoire se déroule en Angleterre des années 90.

Dans la trilogie *L'Autre* de Bottero, Nathan habite au Canada et Shaé vit près de Marseille, cependant, *la Maison dans l'Ailleurs* constitue dans cette fiction, un lieu dans une autre dimension, accessible par des portes cachées dans le monde entier. La huitième porte qui existe en Amérique du sud est celle qui enferme le mal.

Une autre particularité essentielle dans la fantasy est le statut du héros, c'est notre élément primordial dans cette présente recherche ; analyser le concept d'enfant-héros dans la littérature de jeunesse. En fantasy, le héros est toujours un élu, un sauveur choisi par le destin et ayant une force, une capacité hors du commun qui lui permettra de vaincre le mal. « *Le héros de fantasy, comme le héros mythologique, est*

---

<sup>56</sup> Notes de lecture.

<sup>57</sup> Mats, LÜDEN, *La fantasy*, Op. cit. p. 5.

*souvent prophétisé, élu, c'est-à-dire qu'il possède une relation privilégiée avec un dieu, et que, d'une certaine façon, il exprime par ses actes la volonté divine »*<sup>58</sup>

Les protagonistes de notre corpus étudié, sont des enfants hors du commun, ont tous pour tâche sauver le monde et l'humanité d'un mal puissant, envahissant et dévastateur. C'est une mission qui devrait être, dans la tradition mythique et épique, accordée à un homme fort, adulte qui incarne les caractéristiques d'un super-héros classique. Pourtant nos deux écrivains ont opté pour le choix de personnages enfants, possédant une force particulière et des vertus remarquables qui leur permettront de triompher sur le mal.

### I.2.2. Le personnage dans la littérature de jeunesse

Charles Grivel exprime dans son article « *Production de l'intérêt romanesque* » page 111, que la narration en elle-même comprend le personnage, puisque il n'y a d'œuvres romanesques sans l'existence d'un personnage ; qu'il soit concret ou abstrait, humain ou animalier il est l'élément central de la narration<sup>59</sup>.

Pour pouvoir discerner l'image du personnage romanesque, nous devons dissocier ce genre des autres genres comme : le théâtre et le conte, plus exactement, les genres qui font appel aux personnages dans leur processus de narration.

Le roman est un genre très difficile à cerner et lui établir des limites tranchantes relève de l'impossible. Sa ressemblance avec le récit bref et la nouvelle, et son adoption d'une peinture comique et tragique à la fois, lui attribuent une forme hétérogène. Donc, les théoriciens lui ont concédé le titre de genre mixte, en insistant sur son caractère propre à l'épopée, il est « *Une forme moderne et dégradée de l'épopée.* »<sup>60</sup>

Le roman apparaît comme un flot d'une multitude de genres, qui possédant cette divergence, devient au XIX<sup>ème</sup> siècle le genre le plus important et le plus affété dans son aptitude de toucher un public large. Les marxistes, tels que Lucas ou Goldman, examinent le roman comme un genre noble qui se détermine par la dislocation entre le héros et le monde « *ainsi, par le biais du roman, les héros de l'épopée, de la tragédie, de la*

---

<sup>58</sup> Ibid. p. 81.

<sup>59</sup> Charles, GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, in revue Littérature, Edition : Larousse, Paris, 1974, pp. 102-106.

<sup>60</sup> Claude, ROMMERU, *Clés pour la littérature*, Op. cit. p. 60.

*légende s'incarnent dans la réalité concrète d'une époque de l'histoire* »<sup>61</sup>. Cette hybridation est fortement liée avec la mutation du personnage, puisque le critère indispensable d'un roman est la durée; il exige l'écoulement d'un temps imaginaire.

La configuration du personnage romanesque est différente des personnages des autres genres, puisqu'il sollicite la perception d'une combinaison qui lui est propre. L'image du personnage romanesque, à l'inverse du personnage du cinéma ou du théâtre, se fait progressivement, elle ne cesse de muter et de s'enrichir de la première page à la dernière. L'auteur dessine son héros partiellement, car la structure du roman réclame une évolution constante du personnage pour l'incorporer dans son action. De même pour la perception du lecteur, il dressa en tranches la représentation du personnage, car à chaque partie de lecture, il absorbe un nouveau détail.

Cette représentation évolutive du personnage n'atteint jamais la complétude, du fait que le lecteur aura constamment des blancs à remplir pour ajouter une création fabuleuse qui ornera d'avantage l'image du personnage.

En second lieu, l'autre différence réside dans le lecteur lui-même; contrairement au spectateur de théâtre ou de cinéma, le lecteur du roman bénéficie d'une certaine liberté pour se représenter le personnage, il peut même ne pas respecter les descriptions fournies par l'écrivain et créer son propre personnage. Vincent Jouve certifie que cette création faite par le lecteur est une partie intégrante de l'intrigue, et les personnages ne sont pas immuables, car ce changement contribue à la compréhension du roman. Il faut préciser que l'image du personnage ne se matérialise que lorsque le lecteur la plante dans son système social et éthique.

L'anthropomorphisme du personnage est un critère du genre romanesque, car les particularités de ce personnage doivent se référer à un certain attribut propre à une personne vivante. Cette démarche concerne les personnages à caractère humain quand il s'agit de l'anatomie, les habits, le caractère psychique ...etc.

Les personnages animaliers des fables trouvent leur référence dans la description psychologique afin de servir une loi éthique. Vincent Jouve affirme que : "*le roman est en effet, plus que tout autre récit, axé sur la représentation de la vie intérieure (...) un tel*

---

<sup>61</sup> Ibid. p, 62

*constat justifie (...) le parti pris méthodologique consistant à restreindre la notion de personnage à celle de sujet cognitif, c'est-à-dire doté d'une conscience*<sup>62</sup>

### I.2.2.1. Le mythe héros/antihéros

#### a. L'incarnation du bien et du mal

Le principe originel de la littérature de jeunesse ne serait que la proposition du dilemme bien/mal. Depuis sa matérialisation en tant que genre à part entière, les écrivains pour la jeunesse avaient la tâche de transmettre une certaine éducation, une morale et des valeurs éthiques. Il s'agit d'œuvres littéraires où l'écrivain détient le pouvoir d'éduquer le jeune lecteur. D'une époque à une autre et d'une culture à une autre, le contenu de la littérature de jeunesse évolue et se métamorphose, l'horizon d'attente des lectures exige toujours une nouvelle conception.

Mais la conception de la fin du XX<sup>ème</sup> et du début du XXI<sup>ème</sup> siècle contient un certain néologisme dans l'incarnation du bien et du mal. Les anciens écrivains pour la jeunesse relataient l'histoire d'un personnage-héros, ses manifestations dans la vie quotidienne l'exemple de *David Copperfield* de Charles Dickens et *les petites filles modèles* de la comtesse de Ségur ainsi que des contes de fées comme *Hansel et Gretel*, *Cendrillon*, *Blanche-neige* ...etc.

Dans ces productions littéraires, l'enfant vit l'innocence de l'imagination. Le mal est présenté sous forme de conditions rudes qui s'opposent au personnage principal qui devrait les surmonter ou comme une personne pernicieuse qui essaye de le nuire. Mais il faut préciser que cette personne maléfique n'est pas d'un danger sanguin, car lui attribuer un caractère de criminalité accentuée peut choquer la crédulité de l'esprit du jeune lecteur.

Des détails sanguins, les meurtres et les guerres sont dans la littérature de jeunesse un terrain dont il ne faut pas franchir les bornes. Les règles de bienséance doivent être rigoureusement respectées dans les anciennes littératures de jeunesse. Mais ces règles lâchent prise avec l'évolution des mentalités ; le mal prend de nouvelles formes ; surtout

---

<sup>62</sup> Vincent, JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Op. cit. p, 16-17.

après la seconde guerre mondiale, nous assistons à une véritable mutation dans les valeurs représentées en littérature.

Les écrivains sont plus audacieux, plus impliqués et avertis envers la nouvelle situation. Parler d'une œuvre qui a offusqué son époque n'est que le déclencheur d'une nouvelle vision du monde, l'auteur de cette œuvre a eu le courage de penser à voix haute ce que les autres personnes le font à voix basse. En sachant très bien qu'après ce choc, il y aurait une place à une certaine appréciation de cette nouveauté, car tout changement d'un système stable crée malaise et peur ensuite c'est l'idée elle-même qui prendra place dans l'esprit des lecteurs, à l'image de l'œuvre de Flaubert « Madame Bovary » considérée comme l'une des chefs-d'œuvre de la littérature française, parce qu'il a été conduit en justice à cause du non-respect de la morale de l'époque.

Quand nous évoquons la seconde guerre mondiale, il faut signaler la libération des esprits, les nouvelles formes d'écriture, et le retour vers les mythes littéraires et surtout la magie. Actuellement, dans les productions destinées aux enfants, il existe un certain retour vers ces anciens concepts, les spécialistes du genre ont découvert un tournant remarquable dans les sujets abordés.

Premièrement, le personnage-héros n'est plus cet enfant sage qui respecte les règles, il est remplacé par un autre rebelle, fuyard et qui ne n'obéit pas aux lois du règlement social, surtout celui de son établissement scolaire. Deuxièmement, le monde fictif représenté par l'auteur est une alliance entre la féerie, la mythologie et le merveilleux, enfermés dans un monde moderne et développé. En dernier lieu, le caractère propre au fantastique : le doute, les meurtres, l'embarras, deux réalités entreposées ; l'une visible et l'autre invisible, les détails sanguins sont adoptés dans la nouvelle littérature de jeunesse.

Plusieurs critiques se sont demandés pourquoi cette nouvelle tendance, l'enfant est pris actuellement comme le centre de l'univers, l'adulte de l'avenir. Il est susceptible être mobilisé envers son monde, de ce fait l'écrivain est censé transmettre une idée sociale basée sur les vices de son entourage, de son système social et son système politique.

L'enfant (surtout l'adolescent) est considéré par l'auteur comme un esprit mûr, capable de changer un monde, le guider et l'orienter vers les valeurs éthiques essentielles et c'est le jeune lecteur qui doit les déchiffrer et les interpréter pour réaliser son intégration sociale. Le mal représenté dans les œuvres pour la jeunesse, est plus complexe et plus intrépide, par exemple, dans la série *Harry Potter* le personnage maléfique incarné par Lord Voldemort qui menace la population non-sorcière d'extermination et les sorciers de soumission, doit être affronté par le jeune sorcier Harry Potter et non pas par les sorciers les plus forts et prodigieux tel le professeur Dumbledore.

Donc, le jeune sorcier aura pour tâche de sauver l'humanité, de même pour notre deuxième corpus celui de Bottero, *Nathan* succédé par son fils *Elio*, font face à *L'Autre*, un monstre abstrait qui met sous son emprise : monstres extraordinaires, épidémies et catastrophes naturelles afin d'exterminer le genre humain. Ces deux personnages auront la responsabilité de sauver le monde et de l'amener vers une nouvelle ère.

### a. Quête et parcours du héros

La spoliation de la fiction se fait essentiellement à partir de l'interaction entre le monde et le roman, cette saisie ne peut être établie qu'à travers le quadrillage de toute la peinture romanesque dans son contexte sociopolitique. Le roman est un espace imaginaire où il existe une structure narrative pour les actions et pour la description du personnage, mais également un "*microcosme*"<sup>63</sup> social, ce concept désigne les unités minimales de la composition romanesque. De la description de l'entourage jusqu'au déroulement des actions, le microcosme doit réfracter une image culturelle, sociale ou éthique.

Le roman fonctionne sur le modèle d'une société, il renvoie à une certaine expérience sociale, permettant ainsi d'offrir un terrain plus fécond à l'interprétation du lecteur. De cette notion paradoxale offrant le dilemme de la relation existante entre le monde et le roman, le lecteur n'a plus cette fonction d'explorer le social de l'œuvre dans le monde réel, mais celle de le chercher au sein du roman lui-même, puisqu'il est une harmonie composée d'un système social affranchi.

---

<sup>63</sup> Terme utilisé par Claude Duchet dans "*lecture sociocritique*"

Le personnage-héros détient toujours le trophée du parcours des actions, il est en perpétuelle recherche d'une quelconque requête (sentimentale, matérielle, ou éthique). On ne peut réaliser une narration sans la contribution d'un personnage dans l'affiliation des actions. Le personnage comme acteur ou plus exactement comme actant, est devenu depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle, un sujet d'étude. Vladimir Propp ainsi que Greimas ont réalisé une étude approfondie sur les contes et les récits afin de comprendre le mécanisme et la structure interne des actions et la représentation des actants ainsi que leurs différentes fonctions.

Le personnage dans un roman est construit afin d'accomplir une mission, de la sorte il faut non seulement analyser son image apparente mais distinguer également ses fonctions, car le dire et le faire font du personnage un participant assidu. Dans « *la sémiotique structurale* », Greimas construit une méthode pour l'étude des fonctions des personnages. L'approche actancielle serait une inspiration issue du travail de Propp, qui justifierait que dans le récit, il existe un nombre limité de fonctions et de personnages (actants).

La linguistique structurale est la méthode de base pour les deux théoriciens, elle tend à examiner le récit comme un " *homologue à la phrase, qu'il est une grande phrase.*"<sup>64</sup>. De cette constatation, les linguistes soumettent le texte à une analyse soumise, elle aussi, aux contraintes de la logique. Alors, comme la phrase, on peut découper le récit en unités minimales pour comprendre leur agencement les unes aux autres, et comment elles instaurent le tout de l'histoire. La régularité de leur transformation forme la syntaxe narrative.

Propp certifie que dans les contes populaires russes il existe trente et une fonctions constantes. Il désigne par la fonction, l'action du personnage " *considérée indépendamment de toute affabulation particulière.*"<sup>65</sup> C'est-à-dire que l'opération accomplie par le héros est similaire aux autres agissements des autres récits, comme exemple, le héros assassine le malveillant avec son épée ou il le punit avec n'importe quel procédé, l'idée est la même ; celle du triomphe du bien sur le mal. Propp distinguait

---

<sup>64</sup> Anne, MAUREL, *La critique*, Coll. Contours littéraires, 5<sup>ème</sup> édition, Ed. Hachette livre, Paris, 1998, p, 80.

<sup>65</sup> Ibid. p, 80.



sept types de personnage : le héros, l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, le mandateur et le faux-héros.

De ce fait, Propp affirme que les actions sont principalement invariables et que les récits sont unis les uns aux autres, c'est une représentation intertextuelle. Les fonctions de Propp s'unissent pour former une séquence immuable " *toutes les fonctions, nous l'avons déjà noté, se rangent en un récit unique et continu.*"<sup>66</sup> Elles sont fractionnées selon l'intrigue.

Quant à Greimas, il réduit le système des personnages à six actants principaux : le sujet, l'objet, l'adjuvant, l'opposant, le destinataire et le destinataire. Dans l'étude on peut, selon Greimas, avec l'aide du texte tout entier, fonder une phrase qui récapitule la structure. "L'actant" est une unité construite de la grammaire narrative, car il représente l'énergie du texte.

Gouverné par des lois internes anthropologiques, historiques et logiques, l'instruction des personnages se matérialise aux yeux du lecteur comme une image relative qui découle de la façon dont ces derniers sont peints dans le texte, et non dans la conformité du point de vue du lecteur avec l'incarnation idéologique exprimée par le personnage.

### I.2.2.2. Le personnage, une projection d'un être réel

« *Un personnage est d'abord la représentation d'une personne dans une fiction.* »<sup>67</sup> Le personnage (romanesque surtout) est représentation d'un réel versée sur du papier, il est avant tout « *un être de fiction anthropomorphe* »<sup>68</sup>. L'écrivain attribue à cet être des caractères et des traits appartenant à une personne réelle. Cette création doit trouver référence dans la réalité, car « *cet être fictif est traité comme s'il s'agissait d'un humain réel* »<sup>69</sup>. On le construit de façon qu'il pense, parle, agit, aime, déteste, c'est une configuration complexe purement humaine. Mais le cadre fictif où il est plongé fera de lui un être de papier lié essentiellement à cette évolution fictive. Il est perçu en cette sphère, évolue en elle, et disparaît avec elle.

---

<sup>66</sup> Vladimir, PROPP, *La morphologie du conte*, Coll. Poétique, Edition du Seuil, Paris, 1970, p. 35.

<sup>67</sup> Paul, ARON, Denis, SAINT-JACQUES, Alain, VIALA, *le dictionnaire du littéraire*, Op. cit. p. 451.

<sup>68</sup> Jean, MILLY, *Poétique des textes*, Paris, Coll. Littérature, Edition : NATHAN, 2000, p. 157.

<sup>69</sup> Ibid. p. 157.

Comme évoquée précédemment, la construction du personnage se fait progressivement, essentiellement sur les textes longs, par similitude de récits d'une vie réelle. La perception du personnage est réalisée par le lecteur d'une page à l'autre, il se construit au fil de la narration : actions, description...etc. Il naît avec le début de l'action et s'achève avec la fin de celle-ci. « *Comme l'être humain, le personnage est révélé dans la durée, dans divers lieux et circonstances où il est placé, selon les rencontres qu'il fait. Son portrait est réparti entre différents points du texte correspondant à des moments divers, peut subir des corrections et des retournements, et n'est définitif qu'à la fin de l'action.* »<sup>70</sup>

La manière de s'habiller, de manger et de dire constituent un univers sémiologique confié aux personnages. C'est pourquoi le roman n'est pas simplement des spectacles idéologiques où les personnages représentent des parties opposées, mais une production de valeur à travers une portée d'évènements. Il est une autre représentation de la réalité, que l'auteur se donne la peine de la définir.

Comme nous l'avons invoqué préalablement, le lecteur se représente le personnage selon sa propre interprétation et imagination, et encore plus, il peut encore contribuer à la création des personnages. Selon Vincent Jouve : " *la perception du personnage ne peut trouver son achèvement que chez le lecteur. Les modalités même de l'activité créatrice exigent ce rôle actif et permanent du destinataire.*"<sup>71</sup> Pour lui, tout travail romanesque doit offrir au lecteur cette fonction, pour agrémenter l'intrigue et la rendre plus envoûtante.

L'auteur bâtit l'image de son personnage, en soulignant les parties primordiales de cet être : portrait physique, portrait moral, portrait psychologique, habits, tics, accessoires...etc. Ces constitutifs sont obligatoires pour l'entreprise des actions. L'habit, par exemple, renvoie à l'apparence sociale, la nature de la profession et l'appartenance religieuse « *Les personnages sont toujours un élément majeur du récit : à titre d'agent et de support de l'enchaînement des actions, ils en constituent des 'actants'* »<sup>72</sup>

L'image que l'auteur accorde au personnage est en évolution permanente; cette image est essentiellement anthropomorphe puisqu'elle véhicule des portraits et des

---

<sup>70</sup> Ibid. p, 157.

<sup>71</sup> Vincent, JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Op. cit. p, 31.

<sup>72</sup> Paul, ARON, Denis, SAINT-JACQUES, Alain, VIALA, *le dictionnaire du littéraire*, Op. cit. p, 452.

critères d'un être vivant. En admettant que le personnage est uniquement une figure textuelle, son diagramme sera une exagération pour une action uniquement textuelle.

Le nom, la couleur des yeux, le caractère... accommodent une structure de la réalité examinée; avec la sémiotique (étude des signes et de la signification), le choix de l'auteur d'un certain tableau ne relève pas du pur hasard, mais d'un choix préconçu dans sa composition humaine, psychologique et sociale. Comme exemple, le fait d'avoir choisi une personne blonde avec des yeux bleus et une taille mince n'est autre chose que le miroitement des images conscientes et inconscientes propagées sur du papier, et en conclusion, c'est la création d'un personnage qui aura l'activité de présenter un être vivant existant comme un être de papier.

Pour la notion du réel dans l'univers romanesque, l'opposition réalité/fiction provoque une polémique. Pour certains théoriciens; comme Paul Zumthor, la visée principale du roman est l'accomplissement d'une signification à travers une évolution d'évènements et une description des personnages. Donc, le roman n'a guère de raison de chercher sa source dans le monde réel pour pouvoir subsister : il se clôt sur lui-même. D'ailleurs Eco, affirme le statut autonome du texte et comment la signification se construit chez le lecteur :

*Le texte est un tissu de signes. Il est ouvert, interprétable, mais doit être entrevu comme un tout cohérent. Il construit son Lecteur Modèle, et est davantage une totalité où l'auteur amène les mots puis le lecteur le sens. Le texte est en fait une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc.<sup>73</sup>*

Cependant, le roman trouve réaction à sa signification dans ce monde réel égale pour l'image du personnage. Sa combinaison est une unité autonome construite d'un nombre de critères qui sont une empreinte du contexte textuel. Alors, la représentation d'un personnage n'est autre que l'interaction des contenus textuels mais trouvant sa signification dans un contexte extratextuel.

Ainsi le personnage, suivant son image dans le roman, est une unité significative qu'on est apte de la concevoir et de l'interpréter isolément comme le décor, la préface, la postface... etc. Comprendre le personnage d'un angle social, psychologique et éthique

---

<sup>73</sup> Umberto, ECO, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraire*, Paris, Edition : Grasset&Fasquelle, 1985, p, 29.

est une fonction liée à une combinaison plurielle née d'une projection réelle d'une personne. Cette combinaison complexe lui sert d'empreinte distinctive, car la différence existante entre les personnages demeure principalement dans cette personnification d'un être de papier et la référentialité qui lui sert d'indentification et balise le champ d'interprétation du lecteur.

### **Conclusion**

Au terme de ce premier chapitre, nous avons tenté aborder le phénomène de littérature de jeunesse sous plusieurs facettes : historique, sociale et littéraire. Nous avons évoqué l'origine de cette littérature, les différents auteurs qui ont contribué à ce genre et essentiellement, développer les caractéristiques de chaque genre destiné à la jeunesse.

Dans la deuxième moitié du chapitre, nous avons exposé les concepts clés de cette recherche. Le mythe, le fantastique, la science et le personnage, représentent pour nous les éléments de base et véhiculent le mécanisme de l'analyse des œuvres en questions.

En dernier lieu, ce chapitre est une voie qui balise le champ de recherche, il est une démarche indispensable pour nous car il représente la partie théorique et conceptuelle de notre thèse. Il s'avère indispensable de faire découvrir à nos lecteurs le domaine de la littérature de jeunesse et sa position au sein de l'avant-garde littéraire.

**CHAPITRE II. Étude  
plurielle de la représentation  
de l'enfant-héros dans la série  
*Harry Potter* de ROWLING**

### Introduction

Le deuxième chapitre de cette présente thèse est la partie où nous entamerons l'analyse du personnage-enfant Harry Potter, il s'agit d'une étude plurielle qui abordera toutes les facettes de cet être de papier. La composition de ce dernier est un agencement d'éléments anthropomorphes, dans le sens où il possède des caractères liés à l'être humain.

Nous développerons aussi, le faire du personnage qui s'articulera autour de deux éléments primordiaux : le rôle actantiel et le rôle thématique. Dans cette partie, nous exposerons les différentes compositions de notre protagoniste et nous dresserons le tableau de son univers fictif ainsi que le monde parallèle dans lequel il évolue.

La visée de cette démarche est de pouvoir trouver une signification au statut du personnage-enfant, de pouvoir appliquer l'approche actancielle de Greimas et de mettre en œuvre la théorie de Philippe Hamon. De plus, dévoiler la signification du nom propre du protagoniste à travers l'approche onomastique.

Le monde parallèle sera exploré selon plusieurs facteurs qui lui sont propres, à travers l'émergence des mythes dans le monde actuel, présentation des créatures fantastiques et personnages mythiques et enfin énumérer les objets magiques qui ont participé, d'une manière remarquable, au cheminement narratif.

## **II. ETUDE PLURIELLE DE LA REPRESENTATION DE L'ENFANT-HEROS DANS LA SERIE *HARRY POTTER* DE ROWLING**

### **II.1. Pour une étude du « statut sémiologique » du personnage**

Dans la construction romanesque, le personnage représente une entité complexe ; il est l'actant qui mène une action, une quête, réalise une mission de son commencement jusqu'à son achèvement. Le personnage est comme le fil conducteur qui fait évoluer l'intrigue vers le dénouement.

L'identité du personnage repose sur la perception du lecteur. Il est le résultat d'une interaction entre le texte et le lecteur. Le texte ne peut pas contenir les moyens globaux de cette perception. Le lecteur participe à la conception de l'être du personnage avec l'introduction de sa vision personnelle, liée à l'interprétation de la suite linguistique qui constitue ce personnage. Vincent Jouve explique cette action comme suit : « *il convient de remarquer que l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant.* »<sup>1</sup>

Etant donné qu'il n'atteint jamais la complétude, le personnage sollicite « *une véritable recreation imaginaire* »<sup>2</sup> de la part de son lecteur. En détournant notre axe d'observation vers le lecteur, nous constatons que dans la perspective de lecture, le lecteur s'oriente vers une démarche réflexive dans la réception du personnage. L'incomplétude de celui-ci exige de la part du lecteur une créativité mentale afin de se construire la représentation propre de l'actant.

Le personnage est le pilier central de l'œuvre romanesque. Cette dernière est inconcevable sans la participation des actants. En citant l'origine du roman, l'épopée était conçue afin de relater les exploits d'un personnage héros. Durant tout le cheminement narratif de l'épopée, ce personnage ne peut disparaître sans laisser une grande impression sur le lecteur : pouvoirs surnaturels, exploits, faits sociaux, et même sentiments humanitaires (l'exemple de *Achille* pris de pitié par l'imploration du roi *Priam* afin de récupérer la dépouille de son fils *Hector*).

---

<sup>1</sup> Vincent, JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Op. cit. p, 27.

<sup>2</sup> Ibid. p.29



## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Cependant le roman est dans l'incapacité d'avoir une autonomie complète, cela revient à plusieurs facteurs expliqués et démontrés par Umberto Eco, dans son analyse des mondes narratifs.<sup>3</sup> Le roman en premier lieu, avec son caractère linguistique, ne peut et d'une manière exhaustive, décrire tout un monde. Et sur le plan sémiotique, il est pratiquement unimaginable d'établir un monde alternatif accompli. Le caractère langagier de l'œuvre romanesque ne peut décrire comme complet le monde « réel ».

De ce constat, nous notons l'importance et l'utilité de l'analyse du personnage dans la compréhension de sa posture romanesque en premier lieu, et la compréhension de l'œuvre dans son intégralité en deuxième lieu. Le personnage présenté par le texte, comme expliqué précédemment, emprunte quelques caractères ou propriétés au monde de référence du lecteur. Son être, son faire et son statut hiérarchique d'après Philippe Hamon, les trois angles fondamentaux pour comprendre et analyser un personnage. Le personnage principal, ou le héros dans l'œuvre romanesque, est: « *le personnage au portrait le plus riche, à l'action la plus déterminante et à l'apparition la plus fréquente.* »<sup>4</sup> La théorie de Hamon nous servira d'outil analytique, pour étudier le statut de l'enfant-héros.

De cette constatation, le concept de personnage-héros présent dans notre intitulé, traduit parfaitement le statut du personnage dans notre corpus. Qu'il s'agit de Harry, Nathan, Shaé ou Elio ; les quatre protagonistes font preuve d'actes assidus et complexes. De plus, ces personnages possèdent certaines faveurs léguées par leurs créateurs ; sorcellerie, capacités mentales et corporelles, métamorphose...etc. Donc, dans ce chapitre de la recherche, il convient de démontrer comment le personnage principal est construit et comment notre écrivaine, élève l'édifice de son personnage principal, Harry Potter.

Cette analyse est d'une démarche plurielle, car la compréhension du personnage nécessite une lecture approfondie, il faut le traiter des différents angles qui le constituent. L'image du personnage avec tous ses aspects : sociaux, psychiques et éthiques, constitue une complexité présente essentiellement dans le genre romanesque,

---

<sup>3</sup> Umberto, ECO, *Lector in fabula*, Paris, Edition: Grasset&Fasquelle, 1985, p. 160-177.

<sup>4</sup> Notes de lecture.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

bref, la démarche sémiotique nous permettra cette lecture. Nous tentons également de comprendre comment les mythes inclus dans la vie et le système social du personnage-héros permettent la réalisation d'un monde fictif doté de fantasy.

### II.1.1. Emplacement du personnage principal dans le titre

Le paratexte conçoit un ensemble d'éléments éditoriaux qui accompagnent le texte, et dont chacun formule une signification précise; soit introduire, présenter, clôturer...etc. La fonction de ces signes paratextuels est capitale pour le texte littéraire, puis qu'il ne peut avoir un statut dans l'avant-garde et dans l'institution sociale sans avoir au moins un titre.

Cette partie de l'œuvre littéraire (le titre) est conçue comme une trace identitaire dans l'institut littéraire et culturel et comme le déclencheur d'une communication qui se base sur une fonction conative. L'écrivain dans cette partie du hors-texte, agit sur son lecteur afin d'attirer son attention, il arrive par ce biais lui transmettre une partie de l'objectif visé de l'œuvre, ou plus exactement l'informer « *En lisant le titre, le lecteur sera, en somme, conditionné dans l'optique de l'événement à venir.*»<sup>5</sup>

Gérard Genette constate que le paratexte est comme : "*un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur*"<sup>6</sup>. En évoquant « *la dimension pragmatique* » Genette confirme certainement que l'écrivain tire profit de ces éléments afin de susciter l'intérêt du lecteur et dans certains cas, contribuer à la signification textuelle.

Entre ces éléments paratextuels, nous mènerons notre étude sur le constituant le plus important, et le plus étudié : le titre. Certains éléments paratextuels, comme ce dernier, surpassent leur tâche de présentation et d'encadrement pour posséder la possibilité de contribuer amplement à la création du sens du texte littéraire. Le titre est une unité significative complètement autonome comme Duchet l'évoque : "*(...) le titre vise à sa complétude, affiche son ipséité, s'érige en microtexte autosuffisant, générateur de*

---

<sup>5</sup> Gérard, GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Coll. Poétique, Edition du Seuil, 1983, p. 46.

<sup>6</sup> Fernand, HALLYNE, Maurice, DELCROIX, *Introduction aux études littéraires*. Ed DUCULOT, Paris, 1995. p, 202.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

*son propre code (...)*<sup>7</sup>. Cette réflexion établie n'est autre que la confirmation que le titre se bâtit son propre podium dans l'œuvre littéraire, il est conçu en « *microtexte* » susceptible de lui attribuer une autonomie approximativement complète.

« *Il existe donc, autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage.* »<sup>8</sup>. Ce côté pragmatique dans l'élaboration de l'œuvre littéraire, fait en sorte que l'intitulé soit un élément qui annonce le thème, avertit et informe le lecteur. L'écrivain manipule cette fonction paratextuelle pour projeter le sujet principal de son œuvre et propulser une partie significative appartenant au corps du texte. Donc, le lecteur se trouve, face à cet élément paratextuel, dans la fonction de spéculation et d'imagination, qui balisera son champ de lecture.

Dans cette partie de l'étude, l'objectif visé est d'étudier, premièrement, la structure syntaxique du titre, c'est-à-dire la présence du nom du personnage et l'objet focal de l'œuvre, ainsi que de tenter de trouver une jonction entre ce personnage et son support (le titre) dans chaque tome. En second lieu, appréhender le fonctionnement du titre, et comment il dévoile le personnage principal et plus précisément la façon dont il englobe l'action principale du livre.

Ce qui est incontestable dans la série *Harry Potter*, est que Rowling a adopté la même structure de titre pour tous les volumes. Tous les titres ont pratiquement la même forme syntaxique, c'est-à-dire le prénom et nom du personnage additionnés à l'objet principal de l'œuvre, ainsi que la même longueur de la phrase nominale.

Jean-François Ménard traduit toute la série de Rowling en français. Son travail relève d'une tâche assez difficile dans le sens où il devra faire connaître aux jeunes lecteurs français et francophones la tradition et la culture anglaise et de plus, faire connaître le mythe celte. Ménard, dans la transcription des intitulés des volumes, a pratiquement respecté leur représentation syntaxique, lexico-sémantique ; comme ils étaient présentés dans leur langue d'origine.

---

<sup>7</sup> Ibid. p, 204.

<sup>8</sup> Claude, DUCHET, *Sociocritique*, Op. cit. p, 89.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Le premier tome est apparu en 1998, ayant pour intitulé en anglais *Harry Potter and the philosopher's stone*. Donc, évidemment sa traduction sera de la sorte : *Harry Potter et la pierre philosophale*. Pourtant, Ménard ne traduit pas le titre de la sorte, il le retranscrit ainsi *Harry Potter à l'école des sorciers*. Cette modification est due à la nature des lecteurs français, car ils sont étrangers à cette littérature anglaise.

C'est Gallimard Jeunesse et non JF Ménard, qui a estimé que l'intitulé du premier volet de la série doit être introducteur à cette nouvelle culture. « *C'est l'éditeur, semble-t-il, qui a reculé devant le mot "pierre philosophale", trop évocateur des paysages sulfureux et moyenâgeux de l'alchimie. Craignant que ce terme quelque peu ésotérique ne détourne les lecteurs francophones de l'ouvrage* »<sup>9</sup>.

Nous démontrons ainsi, que suite à des besoins culturels et des contraintes historiques léguées par l'ère médiévale, que l'expression « Pierre Philosophale » ne devrait pas figurer dans le titre du premier volet de la saga « Harry Potter ». Cet objet évoque une réalité alchimique présente dans les esprits des français. Cette présence du patrimoine médiéval pourrait, selon la maison d'édition affecter l'esprit du lecteur avant de lire l'ouvrage. « *Beaucoup de traducteurs modifient, parfois en profondeur, le titre original d'une œuvre. Souvent dans un souci de préfiguration de l'histoire au profit de la demande.* »<sup>10</sup>. Cet extrait démontre par excellence les contraintes sociopolitiques et sociohistoriques qui manipulent l'horizon d'attente d'une société. Ménard a opté pour une expression plus simple et plus révélatrice pour un découvreur de cette nouvelle saga ; « Harry Potter à l'école des sorciers ».

C'est en réalité, un titre présentateur, puisque ce livre relate comment *Harry Potter* a découvert qu'il était un sorcier, son arrivée à l'école des sorciers (Poudlard), ainsi que son aventure avec la pierre philosophale. Notre intérêt d'analyse se porte essentiellement sur ce questionnement : comment le personnage principal se présente dans le titre ?

Le premier intitulé, déjà évoqué ci-dessus, est *Harry Potter à l'école des sorciers*. Il comporte déjà deux éléments primordiaux du texte narratif ; le personnage et le lieu.

---

<sup>9</sup> Notes de lectures.

<sup>10</sup> Ganna, OTTEVAERE-VAN PRAAG, *Le roman pour la jeunesse*, Allemagne, Edition : Scientifiques Européennes, 1996, p, 171.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

En évidence, ce qui se dessine en première impression chez le lecteur est qu'Harry Potter est bel et bien un jeune sorcier. L'école des sorciers n'est autre qu'une institution qui regroupe les jeunes sorciers afin de les instruire.

Le lieu de l'action révèle dès le début assez d'information. Tout d'abord, comme nous venons de le mentionner, il existe un établissement scolaire pour des personnes ayant une faculté particulière. De cette façon, le lecteur possède de prime abord une idée sur le genre de l'ouvrage ; la particularité du merveilleux dont il fait appel (sorcellerie). Deuxièmement, le nom « Harry Potter » associé à cette école, démontre tout d'abord qu'il s'agit d'un personnage enfant, ensuite ce dernier, n'est autre qu'un jeune sorcier affilié à cette école.

Donc, Harry Potter est un sorcier admis à Poudlard, cette dernière transformera complètement sa vie, et l'emmène vers d'autres mystères enchantés. "*Enfin, il faut également signaler que Harry Potter est un sorcier*"<sup>11</sup>. Henri Mitterand nous informe que cette catégorie d'information (le titre) est une composition de contenus qui « *forment un discours sur le texte et un discours sur le monde. Un titre comme "l'officier sans nom", de Guy des Cars, renvoie d'un côté au livre qu'il étiquette, de l'autre à l'institution militaire.* »<sup>12</sup>

Le lecteur aperçoit ces éléments présents dans la structure syntaxique du titre. La présence du nom et du prénom du héros dans tous les intitulés de la série relève d'un intérêt primordial envers ce personnage-héros, et avertit le jeune lecteur qu'il s'agit bel et bien du protagoniste de l'histoire, de sexe masculin nommé "*Harry Potter*".

La présence du nom du héros dans le titre, participe énormément à sa représentation globale dans l'œuvre, « *l'onomastique montre que l'expectative du lecteur est encouragé aussi par la présence dans le titre du nom ou du prénom du héros à qui il donne ses contours avant même le début de l'histoire* »<sup>13</sup>. L'école des sorciers (Poudlard) sera le lieu principal de déroulement d'actions dans toute la série, alors l'introduire dans le titre du premier volet est d'une extrême utilité.

---

<sup>11</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Op. cit. p.7

<sup>12</sup> Claude, DUCHET, *Sociocritique*, Op. cit. p 89.

<sup>13</sup> Ganna, OTTEVAERE-VAN PRAAG, *Le roman pour la jeunesse*, Op. cit. p.169

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Le deuxième livre de la série est intitulé de la sorte *Harry Potter et la chambre des secrets*, encore une fois le personnage-héros est évoqué ainsi qu'un autre endroit. Par contre, il réside une légère modification dans ce deuxième intitulé, mais assez significative. La préposition « à » qui intègre le personnage dans l'école dans le premier titre est remplacée par la conjonction « et » dans le deuxième. Pourquoi ? Parce que dans le premier volet *Harry Potter* adhère à cette école, il est inscrit pour le cursus de sept années entières.

De ce fait, cette école constitue un cadre sidéral indissociable de la trame narrative où le personnage principal ainsi que ses amis évoluent. Poudlard, sera pour les prochains tomes un pilier central, auquel toutes les intrigues s'y réfèrent. Par contre, dans ce deuxième volume, Harry Potter est intercalé à ce nouveau lieu. La chambre des secrets est un endroit comme l'école, mais elle incarne la rencontre mortelle entre le personnage principal et le Basilic, la créature mythique qui pétrifie toute personne qui la regarde droit dans les yeux. Autrement dit, la Chambre des Secrets est un lieu caché dans l'école Poudlard, et Harry Potter ne doit pas s'aventurer dans ce lieu secret, cependant, malgré cette interdiction, il se trouve en position de face à face avec le monstre et sauve son amie Ginny.

L'expression *la chambre des secrets* suscite un questionnement sur la nature du lieu, sa contribution dans l'intrigue romanesque et son rapport avec le personnage principal. De plus, le terme *secrets* est encore plus défiant, suscite le suspens, le questionnement et une curiosité qui va propulser le lecteur vers sa mission de lecture. *La chambre des secrets* est pour le deuxième volet, un élément provocateur qui pousse le jeune lecteur à découvrir ce que cette chambre cache comme secret ; « très souvent, la curiosité du lecteur se cristallise autour de l'évocation d'un lieu, parfois personnalisé par un nom »<sup>14</sup>

Dans cette analyse de titres, nous arrivons à la réalité, que dans la série de Rowling, le titre joue le rôle de révélateur de problématique. Du fait qu'à chaque tome, le jeune lecteur se pose la question suivante : que se passera-t-il dans cette école ? Ou quels secrets cache cette chambre ? C'est pour cette raison que le titre représente un

---

<sup>14</sup> Ibid. p.169

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

problème de détermination. Pour les spécialistes du paratexte, le titre représente un terrain de polémique "*les critiques se contrediront, le plaçant tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur du texte*"<sup>15</sup> car son fonctionnement, est plus actif que celui des autres éléments paratextuels.

Le troisième livre et le sixième sont intitulés de la même manière *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* et *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*. Ici, le personnage principal *Harry Potter* est rejoint par un autre personnage qui n'est pas forcément l'anti-héros, mais qui constituera l'équivoque de l'œuvre. C'est un personnage inconnu, car il s'agit d'une autre personnalité que le jeune lecteur découvrira durant le fil d'actions. Dans ces titres, le lecteur aura une autre circonspection envers ce récit, celle de l'irruption d'un autre personnage qui était absent auparavant. C'est-à-dire que l'écrivaine a introduit, d'abord, ce nouveau personnage dans le titre, afin d'orienter le lecteur vers cet élément neuf dans le récit.

Dans ces deux tomes, le personnage principal est associé à une autre personne. L'écrivaine a fait en sorte d'utiliser des pseudonymes pour ces deux personnages. Elle ne révèle pas leurs noms. Premier lieu, le lecteur fera preuve d'une réaction classique, celle du discernement du héros/antihéros, que dans ce volet ; *Harry Potter* affrontera le personnage qui incarne le mal.

Ces nouveaux personnages, dans les deux ouvrages, sont des personnages participant à la victoire du bien. Le prisonnier d'*Azkaban* n'est autre que le parrain d'*Harry Potter*, et dans le deuxième intitulé, il s'agit du professeur *Severus Rogue*, qui durant les sept tomes constitue un personnage majeur de l'histoire.

Voici une autre technique adoptée par l'écrivaine, afin de susciter ce suspens, propre aux jeunes lecteurs. Mais en réalité, dans la construction du titre, pour ne pas dévoiler l'identité de ses personnages, l'écrivaine a fait en sorte d'utiliser des pseudonymes. La révélation de l'identité de ces deux personnages aurait supprimé ce caractère primordial du best-seller pour la jeunesse, celui du suspens ; cette motivation pour la lecture. « *De très nombreux titres installent le lecteur dans un état d'impatience*

---

<sup>15</sup> Fernand, HALLYNE, Maurice, DELCROIX, *Introduction aux études littéraires*. Op. cit. p, 204.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

*attente, soit qu'ils contiennent en germe l'action future (...) soit qu'ils annoncent l'histoire ou des événements de la vie d'un personnage »<sup>16</sup>*

Le cinquième tome est intitulé ainsi *Harry Potter et l'ordre du phénix*. C'est déjà assez crédible, il s'agit d'un *ordre*, un groupe de personnes, un organisme qui lutte contre un système dominant. L'évocation du phénix représente en premier lieu, l'étrange, le mythe et l'inconnu. Mais pour un adepte de la saga, saura reconnaître le phénix comme scapulaire et l'animal de compagnie d'une grande importance pour le personnage *Albus Dumbledore*. Donc, en lisant l'intitulé, le lecteur spéculera qu'il s'agit d'un ordre au service du directeur de l'école de sorcellerie. Une mystérieuse révélation, qui porte le lecteur à penser, car l'écrivaine met en valeur le personnage principal, l'intrigue et l'ouvrage.

Le quatrième livre *Harry Potter et la coupe de feu* et le dernier *Harry Potter et les reliques de la mort* sont décisifs dans la saga de Rowling. Dans les deux ouvrages, le personnage principal est associé à un objet, c'est ce qui capte en premier lieu l'attention du lecteur et forme l'intrigue du récit. Ces objets, constituent aussi un nouvel élément dans le récit et qui forment un certain nombre d'interrogations que le lecteur se pose. *La coupe* est le signe d'une compétition ou d'un tournoi, *le feu* symbolise le dragon, car la couverture du livre comporte le dessin de cet animal mythique.

*Les reliques de la mort*, est un assemblage de multitude d'objets appartenant à la magie noire. Du fait qu'il s'agit du dernier ouvrage de la série, *la mort* est d'une extrême signification, car le sixième volume se clôture avec un terrible incident ; celui de la mort du grand directeur de l'école de sorcellerie *Albus Dumbledore* et le commencement d'une ère sombre et hostile qui enveloppera les personnages dans le dernier tome. Le sixième volume de la série a choqué le lecteur, parce que ce personnage était considéré comme le seul protecteur d'*Harry Potter* et le plus fort des sorciers. Donc, le personnage principal est seul face à la mort incarnée dans le dernier tome.

Le titre de chaque tome nous révèle son élément majeur, son intrigue et le point dominant. La forme des sept livres est toujours la même : le personnage Harry Potter est omniprésent ainsi que le deuxième élément de la narration, l'intrigue. L'écrivaine a

---

<sup>16</sup> Ganna, OTTEVAERE-VAN PRAAG, *Le roman pour la jeunesse*, Op. cit. p.168



## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

fait en sorte que son personnage principal soit mis en valeur à travers l'élément déclencheur de l'intérêt du lecteur, qui est le titre : " *on peut dire que le titre, à la fois annonce le roman et le cache : il doit trouver un équilibre entre «les lois du marché et le vouloir-dire de l'écrivain»*"<sup>17</sup>

Rowling, dans sa structure du titre, opte pour une technique pour attirer le lecteur aux changements survenus dans le roman. Elle essaye de faire cela dans la composition des titres de son roman. Le nom et le prénom ne quittent pas la structure de tous les titres. Mentionner le nom du héros dans l'intitulé est une technique assez fréquente dans la littérature pour la jeunesse. L'enfant-héros est signalé dans la couverture de l'œuvre, que ce soit dans le titre ou avec un dessin. Nous pouvons citer des exemples qui prouvent l'ancienneté de ce procédé : *les aventures de Télémaque, Robinson Crusoé, David Copperfield, Hansel et Gretel, Cendrillon...etc.*

Pour une littérature pour la jeunesse; une série qui comporte sept volumes, chacun d'entre eux se compose au minimum de 280 pages et parfois même de 975 pages, est rare ; surtout quand ils maintiennent tous le même personnage en tant que héros du récit. De ce fait, les titres sont élaborés de la sorte pour alerter le lecteur que le personnage "Harry Potter" est toujours assidu et toujours héros de l'histoire. " (...) *le hors texte guettait le lecteur à la frontière du texte même*"<sup>18</sup>

### II.1.2. L'être du personnage

#### II.1.2. Pour une onomastique du nom du personnage

Attribuer un nom à un être de papier, c'est le faire vivre, le rendre vraisemblant, et lui insuffler une âme. Vincent Jouve, dans son ouvrage *L'effet personnage dans le roman*, fait de l'attribution d'un nom propre au personnage une technique de l'effet de vie : « *Une illusion de vie qui est d'abord liée au monde de désignation du personnage. Au-delà du cas particulier des personnages historiques, c'est bien tout nom propre, inventé ou non, qui suscite une impression* »<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Christiane, ACHOUR, Amina, BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Ed. Tell, Algérie. 2002. p 72

<sup>18</sup> Ibid. p. 69

<sup>19</sup> Vincent, JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Op. cit. p, 108.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

En réalité, nommer son personnage, est une attribution anthropomorphique à un élément fictif. L'étude du nom propre s'applique sur plusieurs plans du fait qu'il est un champ d'études assez fécond. Il représente un des pôles fondamentaux de l'étude narrative, car il apparaît comme un signe motivé et non arbitraire. Là, le nom propre dans l'œuvre, dépasse son caractère univoque de sens patent, pour devenir un champ de sens latent et formel.

Dans tout récit il existe un ou plusieurs personnages, l'écrivain, dans la majorité des cas, leur attribue des noms, des désignations et parfois aucune nomination. Le nom joue un rôle capital dans la construction du sens et de la signification, plusieurs théoriciens prônent la valeur du nom propre vis-à-vis l'être du personnage et sa construction fictive.

Cela nous mène vers la nature significative du nom propre, selon Hamon, il devient un signe motivé dont l'action et la narration font de lui une masse significative qui évolue tout au long du récit. Ce questionnement doit être essentiellement abordé par la sémantique ; celle-ci aide à développer la signification du nom propre. De plus, pour Barthes : « *un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches sociales et symboliques.* »<sup>20</sup>

L'onomastique du nom propre se base sur l'étymologie, la morphologie ainsi que la sémantique. Tous ces concepts nous orientent vers cette question primordiale : Quel est le sens du prénom du personnage ? Et vers une dimension plus analytique : Quelle est la relation entreprise entre cette signification et le développement global de la narration ?

Tout d'abord, il faut se demander qu'est-ce qu'un personnage dans une fiction ? « *D'abord une suite d'expressions linguistiques qui réfèrent à la même chose, c'est-à-dire à la*

---

<sup>20</sup>Roland, BARTHES, « *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe* » in Claude Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Edition : Larousse, 1974, pp. 29-54.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

*même chose qu'une expression antérieure du texte : noms propres, pronoms, groupes nominaux définis et démonstratifs. »<sup>21</sup>*

Le personnage se représente sous maintes formes, et à chaque représentation le lecteur se construit une idée qui contribue à la lisibilité du texte. Dans sa construction fictive, le nom propre doit essentiellement contenir une signification et ne doit pas être totalement clair, car sa lucidité offenserait sa vraisemblance dans l'œuvre. Selon Hamon, la motivation du nom propre joue sur plusieurs procédés ; visuels : « *liés aux capacités diagrammatiques du langage écrit. La lettre O pourra être associée à un personnage rond et gros, la lettre I à un personnage maigre, etc. (...)* »<sup>22</sup>

Ainsi le côté visuel du nom propre propose un sens pour l'interprétation du lecteur. La lettre dominante (lettre initiale) contribue à l'image du caractère ou du corps du personnage. Le deuxième procédé joue essentiellement sur le côté acoustique ; les onomatopées peuvent être attribuées comme nom propre à un personnage, la plus part du temps, afin de dorloter (chouchouter) le personnage, exemple : Blablateur.

Notre personnage est nommé "*Harry Potter*", notre étude du personnage visera en premier lieu le prénom du personnage. Un prénom d'origine germanique, il a connu un grand succès à l'époque médiévale. *Harry* est une variante du prénom Henri, ces deux prénoms étaient attribués aux personnes aristocratiques, en grande Bretagne, en France et en Allemagne.

Etymologiquement parlant, "*Harry*" signifie en germanique le "*maître du foyer*"<sup>23</sup> ou plus exactement "*haim*" : Maison, et "*rik*" : Roi, de ce fait nous aurons "*la maison du roi*"<sup>24</sup> ou "*la maison du puissant*". Le prénom est la partie capitale de l'étude du niveau de surface. Sa signification est un indice qui permet de construire une relation de cause entre le personnage et son milieu. Dans la magie par exemple, le prénom retrace la destinée de la personne, et sa signification contribue dans la construction du sens global

---

<sup>21</sup> Christine, MONTALBETTI, *Le personnage*, France, Coll. Lettres, Edition : GF Flammarion, 2003, p, 78.

<sup>22</sup> Ibid. p, 78.

<sup>23</sup> Florence, NIOVILLE. *Harry Potter s'apprête à envôter la France*. Le monde [en ligne] (16/12/2006)

<<http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-324636-344203,0.htm>>

<sup>24</sup> Ibid.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

de l'action, « *dans l'univers magique, la personne et son nom ne sont qu'une seule et même chose.* »<sup>25</sup>

Nous constatons que la plupart des Rois britanniques et français sont nommés « Henri », car l'étymologie du prénom lui-même est synonyme de Roi et de maître inégal, et qui règne sur un royaume (maison ou foyer). Dans la saga de Rowling, Harry Potter est un jeune garçon orphelin avec une destinée hors du commun, il doit sauver l'humanité. Lui seul était capable de vaincre le maître des ténèbres, il détient une force incomparable, de la sorte il sera le héros et le sauveur du Monde. Son amie Hermione lui déclare au cinquième tome qu'il avait un don incomparable :

*(...) Mais ce n'est pas une raison pour prétendre que tu n'es pas doué pour la défense contre les forces du Mal, parce que tu as ce don, c'est incontestable. L'année dernière, tu as été la seule personne à pouvoir résister complètement au sortilège de l'Impérium, tu es capable de produire un Patronus, tu sais faire toutes sortes de choses dont même les sorciers d'âge mûr sont incapables.*<sup>26</sup>

Donc, accorder le prénom d'*Harry* au personnage est une alliance entre son aspect héroïque et son pouvoir de protection de l'humanité contre les forces du mal. Tout Roi doit établir l'ordre dans son royaume en installant ses lois et en protégeant son peuple. Le jeune *Harry* doit protéger ses amis, les personnes qui aime et toute l'humanité. Il régnera avec son pouvoir unique, car aucun sorcier ne peut vaincre l'horrible *Voldemort*. Ce don lui procure respect et adoration de la part de tous les sorciers.

Maître, Roi et puissant; ces trois concepts d'une similarité plus ou moins proche, sont accordés au prénom *Harry*. Si nous reprenons le processus des actions dans la série, nous débouchons vers la compréhension du rapport qui unit les trois significations au personnage : " (...) *que la seule personne qui ait une chance de vaincre définitivement Lord Voldemort est née il y a près de seize ans*"<sup>27</sup> "certains vont jusqu'à surnommer Potter« *L'Elu*»" <sup>28</sup> ou encore "il semble que je sois celui qui devra tuer *Voldemort*"<sup>29</sup> .

---

<sup>25</sup>Joëlle, GARDES-TAMINE, Marie-Claude, HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*. Edition ARMAND COLIN, Paris, Janvier 2003. p, 262.

<sup>26</sup> J. K. ROWLING, *Harry Potter et l'ordre du phénix*. Op. cit. p, 376.

<sup>27</sup>Ibid. p, 945.

<sup>28</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et le prince du sang-mêlé*. Op. cit. p, 51.

<sup>29</sup>Ibid. p, 116.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Ces passages ci-dessus permettent la réalisation des caractéristiques du personnage "Harry". Durant toute la série, le prénom *Harry* suscite curiosité, car à l'âge d'un an ; l'assassin de ses parents (Lord Voldemort) en infligeant le sort de la mort (*AvadaKedavra*) au bébé, son sort s'est retourné contre lui, le transformant en une espèce à peine vivante et en causant qu'une cicatrice en forme d'éclair sur le front du bébé.

Toutes la communauté des sorciers se demande comment ce terrible sorcier qu'aucune personne n'a pu vaincre ; était anéantie par un bébé d'un an nommé *Harry* ? Célébrité et énigme entourent le jeune sorcier dans le monde magique. Tout cela est dû à deux causes ; d'abord, qu'il soit la seule personne ayant assez de force pour vaincre le malfaisant (d'après la prédiction), et la seule personne qui a survécu au sortilège de la mort qu'aucun sorcier ne subsiste.

Ces constats présagent une image de la puissance du personnage. La seule personne qui dispose du pouvoir de vaincre le mal est principalement une personne qui détient le pouvoir d'elle-même. C'est-à-dire que le roi ou le maître, où la puissance est la principale aptitude, sont les particularités de l'héros classique. Pour un enfant qui doit sauver le monde des mains d'un mage noir, il doit forcément obtenir ces qualités. De ce fait, la relation est bien forte entre le prénom et la structure narratologique des actions dans le récit, un lien étroit et direct s'établit entre le faire du personnage et son prénom.

L'anti-héros dans le récit surnommé "*le seigneur des ténèbres*" veut dominer le monde entier soit celui des sorciers ou des non-sorciers, en appliquant les moyens les plus abjects ainsi que les procédés de la magie noire pour arriver à ses fins. Tous les sorciers ont échoué pour l'empêcher, commençant par les parents de "*Harry Potter*" et le sorcier le plus prestigieux; nommé "*Dumbledore*". La seule personne ayant la force de l'arrêter est bien Harry.

Harry doit réussir là où tous les sorciers et même ses parents ont échoués, tous les regards se retournent vers lui puisqu'il représente leur dernier espoir. Vers la fin de chaque volume de la série, il sera seul face au mal avec ses choix, ses décisions, et ses actes ; n'y a-t-il pas dans ces éléments tous les caractéristiques d'un Roi ?

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Le deuxième élément qui suscite notre intérêt est la date de naissance d'*Harry*, il est né le 31 juillet 1980, *la saint Harry* est célébrée le 13 juillet, Rowling est également née le même jour que son personnage. Donc, cette relation triangulaire entre l'écrivaine, son personnage et le nom propre repose d'abord sur la représentation intime de la date de naissance de Rowling par son personnage principal. En second lieu, elle repose sur une inversion des deux chiffres du jour de *la saint Harry*. Cela n'est nullement une simple coïncidence, l'écrivaine a choisi d'attribuer, de plus au nom propre, un caractère mystique au jeune sorcier, une date de naissance sacrée célébrée par les chrétiens.

Le mois de juillet est le point commun entre ces éléments. De plus, il représente le sommet de l'intrigue de chaque volume de la saga, puisqu'à chaque épisode, la bataille finale, se déroule vers la fin du cursus scolaire, c'est-à-dire en juillet. Le lecteur s'attend toujours à ce qui peut arriver en ce juillet de ce nouveau volume de la saga. Il s'avère que ce mois de l'année, se déguise en costume de sacralité, se peint d'une dimension fictive très chargée en action qui nous mène vers la résolution de l'intrigue.

Donc, cette problématique du prénom permet l'établissement d'une liaison significative et identificatrice du processus actanciel et narratif. La production fictive se sert du nom propre d'abord pour identifier et classer, mais aussi pour le charger de valeurs affectives et de représenter les relations humaines qui caractérisent le récit.

Nous arrivons à constater le rôle que joue le nom dans la fiction de l'œuvre de Rowling, car ses noms propres : "*possèdent une charge poétique très grande et sont le point de départ de toute une série d'évocation parce qu'ils se rattachent à une histoire, collective ou personnelle. C'est cette charge affective qui explique qu'ils soient souvent motivés*"<sup>30</sup>

### II.1.2.2. Le portrait du personnage

#### a. la biographie

Le jeune protagoniste de Rowling s'appelle Harry James Potter, fils de Lily Evans et de James Potter. Il est né le 31 juillet 1980 au village de *Godric's Hollow* (une région d'Angleterre). Harry Potter est un jeune sorcier, qui a hérité cette capacité de ses

---

<sup>30</sup>Joëlle, GARDES-TAMINE, Marie-Claude, HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*. Op. cit. p, 135.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

parents : « *ton père et ta mère étaient d'excellent sorciers* »<sup>31</sup> déclare Hagrid à l'enfant. D'ailleurs ses parents se sont connus à l'école des sorciers Poudlard, son père était un sorcier de sang-pur, c'est-à-dire une famille de sorciers de père en fils. Tandis que sa mère découlait d'une famille de Moldus, qui veut dire une famille qui ne possède pas le don de la sorcellerie. Cette union fera d'Harry un sorcier de sang-mêlé ; sa tante lui déclare : « *Et puis, elle a rencontré ce Potter, à l'école, ils se sont mariés et tu es arrivé. Moi, je savais bien que tu serais comme eux, aussi bizarre, aussi... anormal...* »<sup>32</sup>

Lily et James se sont mariés et installés au village *Godric's Hollow*. Quand Harry est né, ses parents choisissent Sirius Black, un sorcier de sang-pur et leur ami proche comme parrain de leur enfant.

Suite à une prophétie déclarée par Sibylle Trelawney, professeur de divination à l'école des sorciers et arrière-arrière-petite-fille de la fameuse voyante du monde des sorciers Cassandra Trelawney, le pire se réalise pour la famille d'Harry Potter. La prophétie est comme tel :

*Celui qui a le pouvoir de vaincre le Seigneur des Ténèbres approche... il naîtra de ceux qui l'ont par trois fois défier, il sera né lorsque mourra le septième mois... et le Seigneur des Ténèbres le marquera comme son égal mais il aura un pouvoir que le Seigneur des Ténèbres ignore... et l'un devra mourir de la main de l'autre car aucun d'eux ne peut vivre tant que l'autre survit... Celui qui détient le pouvoir de tuer le Seigneur des Ténèbres sera né quand mourra le septième mois...* <sup>33</sup>

Qui était le seigneur des ténèbres ? Il s'agit de Lord Voldemort, un mage noir, un sorcier maléfique, farouche et qui use des pratiques de la magie noire défendues et complètement interdites chez la communauté des sorciers. Ce mage noir voulait vivre pour l'éternité, régner dur le monde entier (celui des sorciers et des non-sorciers), et réduire le monde qu'aux sorciers de sang-pur. Il avait une philosophie raciste de la communauté des sorciers, et toute personne qui s'oppose à lui était supprimée de la manière la plus morbide.

Lord Voldemort a acquis à travers sa longue vie une force incomparable, nul des sorciers du monde entier pouvait le vaincre. A travers la prédiction de Trelawney, le

---

<sup>31</sup>J.K. ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p, 67.

<sup>32</sup> Ibid. p65

<sup>33</sup> J. K. ROWLING. *Harry Potter et l'ordre du phénix*, Op. cit. p, 944.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

seul sorcier qui pouvait le vaincre était le jeune Harry Potter. Donc, et sans avoir vraiment le choix, tous les sorciers du monde voyaient en Harry leur seul et unique espoir de vie. Quand le seigneur des ténèbres avait entendu cette prédiction, il devait à tout prix supprimer cette menace. Alors, quand Harry avait quinze mois, Lord Voldemort assassine ses parents avec le sortilège impardonnable, sortilège de la mort « *Avada Kedavra* ».

Personne n'a jamais survécu jusque-là à ce sortilège, mais curieusement et miraculeusement le bébé a survécu avec une petite cicatrice d'éclair sur le front. De plus, le sort du mage noir se retourne contre lui, le réduisant à un être sans corps, une créature fantomatique. La nuit du meurtre de ses parents, le professeur Dumbledore dépose le nourrisson devant la porte de la demeure des Dursley. C'est là où vit la tante d'Harry, Pétunia sœur de Lily Evans, mariée à Vernon Dursley, une famille « normale » sans aucun pouvoir de sorcellerie. Ils vivent au n° 4 Privet Drive au Surrey un comté d'Angleterre, « *Mr et Mrs Dursley, habitaient au 4 Privet Drive* »<sup>34</sup>

La famille d'accueil d'Harry l'élève durement et sans amour. Ils le considéraient comme une bête noire (le fait qu'il soit sorcier). Harry était victime de malnutrition et de maltraitance, les Dursley l'obligeaient à effectuer de nombreuses tâches pénibles et le voyaient comme l'enfant de la honte. Durant son enfance, Harry ignorait complètement ses qualités de sorcellerie, car sa tante et son oncle lui ont caché cela, et à ses yeux, ses parents sont morts suite à un accident de voiture.

C'est à l'âge d'onze ans, qu'Harry apprenne sa nature en recevant une lettre de Poudlard, école pour sorciers qui se trouve sur les collines écossaises, l'invitant à s'y présenter pour la rentrée des classes. Hagrid, un demi-géant, lui déclare la vérité à propos de la mort de ses parents. Donc, aidé par celui-ci, Harry se prépare pour rejoindre l'école des sorciers.

Ses deux meilleurs amis, dont il a fait connaissance sur le Poudlard Express (train qui transporte les élèves à l'école), sont Ron Weasley et Hermione Granger. Ron est un sorcier de sang-pur et Hermione est une sorcière de sang de Moldus, ils sont tous les trois envoyés dans la maison Gryffondor. Harry est un élève moyen sauf en la matière

---

<sup>34</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p. 7.



## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

de *défense contre les forces du mal*, une matière très importante dans le cursus scolaire des élèves, il est brillant en cette matière et il est constamment le premier de sa classe.

Harry a un don génétique pour le Quidditch<sup>35</sup> comme son père l'était. Il est le plus jeune attrapeur depuis plus d'un siècle. Harry suscite l'intérêt de ses professeurs sauf le professeur Rogue qui développe envers lui une antipathie réciproque. Il suscite également la jalousie et la haine de Drago Malfoy (un élève de la même année qu'Harry) admis à la maison Serpentard.

Harry reçoit, à l'âge de douze ans, la cape d'invisibilité de son père, un legs assez intéressant et très utile pour le jeune sorcier, ainsi que la carte des Maraudeurs à l'âge de treize ans. A son adolescence, il tombe amoureux de Ginny Weasley, sœur de son meilleur ami Ron qu'il épousera au dernier tome et aura trois enfants : James Sirius Potter, Albus Severus Potter et Lily Luna Potter.

### b. Le physique

La représentation du personnage joue un rôle capital dans la production du sens. Son image ne relève pas de l'arbitraire, mais d'une réalisation conventionnelle de faits et de constats réalisés sous les conditions et les contraintes de la production. Dans sa tâche, la sémiotique littéraire fait appel aux autres sciences pour chercher la signification selon le besoin du sémioticien, psychologie, psychologie sociale, anthropologie, linguistique "*la sémiotique constitue un lieu où viennent converger de nombreuses sciences : anthropologie, sociologie, psychologie sociale, (...) "*"<sup>36</sup> elle sollicite une dimension interdisciplinaire dans la recherche de signification.

Pour comprendre l'image du personnage, l'application de certaines disciplines permet le discernement des figures représentées. Dans son image évolutive, le personnage ouvre au lecteur tout un champ de vision plus large plus significatif dans le processus narratif. Le choix du nom et du prénom, couleur des yeux et des cheveux, tenues vestimentaires, accessoire, appartenance raciale et idéologique... contribue énormément à l'élaboration du sens et de l'essence du personnage.

---

<sup>35</sup> Un sport pour sorciers qui se joue avec des balais volants.

<sup>36</sup> Paul, ARON, Denis, SAINT-JACQUES, Alain, VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*. Op. cit. p. 566, 567.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Pour discerner ce sens, nous devons faire appel aux disciplines qui assurent la validité de celui-ci. Pour la couleur des cheveux et des yeux : la signification des couleurs, pour les tenues vestimentaires et les accessoires : la psychologie, et pour l'appartenance raciale et idéologique ça sera la sociologie littéraire. Cette démarche souscrit la découverte d'une signification latente aux yeux du lecteur mais son rôle et bien visible, elle aide à mieux comprendre le texte, car son opération évolue au fil de la narration et participe au sens général.

La sémiotique éclaire la production littéraire vue comme une production de l'esprit humain opaque et complexe. « *La poétique et la sémiotique littéraire ont cherché à élaborer une science de la littérature sur la base des traits spécifiques du langage littéraire.* »<sup>37</sup> Dans cette recherche, le personnage sera étudié de la sorte, puisque sa structure exige une méthodologie complexe pour illuminer la complexité de sa création.

Cette partie de l'analyse s'inscrit dans le niveau de surface de l'analyse sémiotique. Notre personnage renferme plusieurs signes, les signes extérieurs portent une signification supplémentaire qui contribue à la signification du texte. Les éléments particuliers du personnage "Harry Potter" (lunette, cicatrice, couleur des yeux ...) effectuent la particularité du sens du récit. Ces signes non-communs sont les moyens de l'écrivaine pour réaliser l'orientation de son lecteur vers un sens latent qui vit en filigrane entre ces signes. L'exemple de la couleur des yeux est très pertinent, parce que durant toute la série, Rowling insiste sur la mention de la couleur « verte » des yeux du personnage hérité de sa mère. Un legs maternel très puissant et très apparent également.

Le personnage que Rowling a créé, est d'une forme anodine, modeste, qui ne possède aucun attrait particulier. Un enfant myope, portant des lunettes en forme ronde, mince, les cheveux en bataille et possédant des yeux verts étincelants. Dans l'étude du tempérament dans la psychologie moderne, la couleur des yeux est un des éléments essentiels de la perception de la structure psychologique de l'individu, puisque la couleur est un signe qui détient un langage secret chargé de sens.

---

<sup>37</sup>Anne, MAUREL, *La critique*, Op. cit. p,71.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

En plus, la couleur des yeux possède, en psychologie, une charge significative. Car elle serait un élément révélateur du caractère et de la psychologie de l'individu. Un Harry aux yeux bleus posséderait un caractère différent d'un Harry aux yeux verts. La couleur de l'iris relève de la génétique (ancêtres), de la race (africaine, asiatique ou caucasienne...) et bien sûr de l'attribut spécifique de l'individu, cette couleur de l'iris agit comme une empreinte digitale.

Les yeux d'Harry Potter sont verts : "*derrière ses lunettes, ses yeux brillaient d'un vert étincelant, et sur son front, parfaitement visible derrière une mèche de cheveux, se dessinait une mince cicatrice en forme d'éclair*"<sup>38</sup> ; "*il vit face à lui un garçon très maigre, avec des yeux verts et brillants*"<sup>39</sup>.

En littérature rien n'est innocent, tout signe est un blanc littéraire nécessitant l'interprétation et le jugement. Comme nous l'avons évoqué précédemment ; l'écrivaine insiste sur le regard et la couleur des yeux d'Harry. "*Il n'y a jamais de hasard dans le choix des couleurs*"<sup>40</sup>. Rowling, dans la création de son personnage, lui avait attribué les yeux de sa mère. Toutes les personnes qui croisent le regard d'Harry, aperçoivent celui de Lily, c'est comme si l'écrivaine voulait ressusciter la maman défunte à travers son protagoniste. C'est un legs maternel très précieux car les yeux sont considérés comme le miroir de l'esprit, ils le révèlent. De plus, ils rendent l'âme transparente et démasquée.

Dans certaines études faites sur les couleurs, la recherche est arrivée au résultat qu'on peut élaborer une signification et une expression particulière pour chaque couleur, essentiellement celle des bases "*les couleurs ne sont pas anodines, bien au contraire, elles véhiculent des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir*"<sup>41</sup>

L'écrivain transmet une pensée à travers les différentes couleurs qui caractérisent son univers romanesque et son personnage, ce procédé est un des moyens opérants dans la communication littéraire "*la couleur est un signe efficace*"<sup>42</sup>. Le vert selon les

---

<sup>38</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Op. cit. p, 12.

<sup>39</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et la coupe de feu*, Op. cit. p, 2.

<sup>40</sup> Michel, PASTOUREAU, Dominique, SIMMONET, *Le petit livre des couleurs*, Edition du PANAMA, Paris, 2005 P.55.

<sup>41</sup> Ibid. p, 09.

<sup>42</sup> Dominique, BOURDIN, *le langage secret des couleurs*, Edition Grancher, Paris, 2006, p, 14.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

différentes théories des couleurs, est la couleur de l'affection et de la liberté, car il est centré essentiellement sur le cœur et les veines. Il symbolise les sentiments humains mais aussi la révolte et la liberté. Ces résultats sont primordiaux dans la lecture de l'œuvre de Rowling, du fait que c'est un récit qui retrace l'itinéraire d'un combat mutuel entre les forces du mal et celles du bien, une révolte contre le système injuste et une représentation de l'amour de la famille, des amis et de la vie.

Le personnage Harry Potter est un enfant qui refuse la soumission et l'injustice, il espère vivre dans un monde libre où il n'y aura pas de ségrégation entre les individus. C'est une personne sensible, aimable et révoltée qui veut être libre même par sa mort ; il veut voir ses parents ne serait-ce que pour une fois, tels sont les principales vertus de Harry Potter. Le vert de ses yeux est très significatif "*désormais couleur de la liberté*"<sup>43</sup> "*le vert est devenu le symbole de la lutte contre l'immondice*"<sup>44</sup> "*la couleur de l'espoir et de la liberté*"<sup>45</sup>.

L'écrivaine, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, insiste sans cesse sur le regard vert étincelant d'Harry Potter. Il suffit de décoder cette couleur pour arriver au message latent qu'elle véhicule. Un Harry aux yeux verts est une personne forte, libre et révoltée. Ce trait physique exprime distinctement la psychologie du protagoniste.

Ce choix a permis à Rowling d'édifier une image authentique du personnage Harry Potter, vu que dans le récit le seul espoir pour l'humanité de se libérer du mage noir, était lui. Qu'il soit l'*Elu* et la seule personne qui peut vaincre le mal constitue un agissement de responsabilité envers son entourage, d'où un lien affectif naîtra entre lui et les personnes qui souffrent du calvaire du malfaiteur. De ce fait, dans sa quête pour détruire le méchant, Harry refuse l'aide et l'assistance de ses amis, ne voulant pas les perdre et faire souffrir leurs proches et leurs familles. L'affection constitue un aspect typique dans la psychologie du personnage, et c'est à travers le reflet de la couleur que l'écrivaine transmet l'incarnation de ce sentiment.

Les lunettes, servent particulièrement à améliorer la vue, du fait que le personnage de Rowling est myope, cela est bien évident qu'il les porte. Harry Potter est

---

<sup>43</sup> Michel, PASTOUREAU, Dominique, SIMMONET. *Le petit livre des couleurs*. Op. cit. p, 59.

<sup>44</sup> Ibid. p, 58.

<sup>45</sup> Catherine PONT-HUMBERT. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Op. cit. p, 102.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

un enfant qui ne possède pas une intelligence remarquable dans son domaine scolaire, mais une perspicacité remarquable dans son milieu social. Il dispose d'une très forte capacité de l'observation des faits, "*Harry Potter était un garçon des plus singuliers*".<sup>46</sup>

Cette capacité de l'observation est une particularité signifiante dans le personnage. Les lunettes ont une double signification, elles ne servent pas uniquement à mieux voir la matière mais essentiellement à mieux voir et comprendre le monde; c'est-à-dire le voir autrement que les autres, en discernant par exemple le mal qui le menace. Le port des lunettes peut signifier également et d'une manière patente, que la personne est cultivée. Mais d'une autre manière plus profonde, par le biais des verres des lunettes, la personne contemple et médite son monde, le comprend mieux que les autres personnes, car elle le voit d'une autre manière.

Dans *Harry Potter et la coupe de feu*, Harry était la seule personne qui a assisté à la renaissance de Lord Voldemort, pourtant la population magique ne croyait pas ses propos ou plus précisément ne voulait pas croire au retour du mal. C'était un refus de la réalité, les personnes qui croyaient Harry Potter étaient ses amis et son professeur Dumbledore. Du premier livre de la série jusqu'au dernier, l'écrivaine justifie la lucidité de son personnage. Dans le premier il empêche Lord Voldemort de s'emparer de la pierre philosophale. Dans le deuxième Harry était le seul qui pénètre dans la chambre des secrets pour sauver Ginny et tuer le Basilic et le seul finalement qui a tué Lord Voldemort. Alors, créer un personnage avec des lunettes, permet à l'écrivaine d'attribuer à son protagoniste, et d'une manière virtuelle, la faculté de voir le monde différemment.

De ce fait, nous concevons la véritable raison de l'emploi d'un accessoire d'une apparence anodine, mais d'une acception signifiante. L'écrivaine a créé son personnage avec des moyens qui construisent son image sémiotique, les lunettes symbolisent dans la structuration du personnage Harry la capacité pour une personne d'apercevoir la réalité plus clairement que les autres individus.

La cicatrice d'Harry Potter est une des marques de sa célébrité dans le monde des sorciers, elle est le témoin de sa survie face au bourreau de ses parents. "*Il examina de*

---

<sup>46</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*. Op. cit. p, 7.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

*plus près la cicatrice en forme d'éclair que présentait son reflet. Elle paraissait normale mais elle était encore brûlante.*"<sup>47</sup>« (...) sur son front, parfaitement visible derrière une mèche de cheveux, se dessinait une mince cicatrice en forme d'éclair »<sup>48</sup> Mais en lui infligeant cette cicatrice, le sorcier démoniaque a transmis un nombre de ses pouvoirs à Harry sans le vouloir. Cette cicatrice est la partie obscure que le personnage de Rowling déteste, puisqu'elle est la liaison entre lui et Lord Voldemort, et à cause d'elle, Harry peut parler aux serpents, une des pratiques de la magie noire : " le Fourchelang, qui donne la faculté de converser avec les serpents, est depuis longtemps considéré comme une pratique de la magie noire"<sup>49</sup>.

Harry Potter peut, davantage, avoir des visions de ce qui se passe dans le monde des sorciers et voir ce que Voldemort fait à ce temps (genre de médium). Pourquoi Harry Potter hait cette cicatrice ? Parce que peut être à travers elle, il ressemble au personnage du mal, c'est comme un point commun entre les deux. Dans la composition psychique des êtres humains ; le bien et le mal sont ancrés dans leurs consciences, le double est une composition psychologique qui détermine le genre humain. Les religions, philosophies et croyances, ont toutes tenté comprendre cet attribut et essayé de le contrôler, il s'agit en fait, d'un caractère originel chez l'Homme.

Avoir des idées "démoniaques" n'est pas étranger aux hommes, car leur composition est comme celle du monde; le bien et le mal se répartissent le milieu de la conscience sociale. Mais la particularité de la lutte entre les deux extrémités est la capacité individuelle de gérer la vigueur du mal, c'est en quelque sorte, l'image représentée dans l'univers fictif de Rowling : "le paradoxe du « symbole » magique est d'échapper partiellement au symbolique, et d'être utilisé comme un outil pulsionnel, destiné à provoquer une sorte de court-circuit entre le désir et le réel ".<sup>50</sup>

La cicatrice d'Harry est en forme de zigzag, selon la signification des lettres, le Z qui forme le zigzag est un va et vient qui peut représenter le croisement du temps, une alliance entre le début et la fin quand le Z est associé au A. Il représente également la

---

<sup>47</sup>J.K. ROWLING, *Harry Potter et la coupe de feu*, Op. cit. p, 23.

<sup>48</sup>J.K. ROWLING, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Op. cit. p, 12.

<sup>49</sup>Ibid. p, 642.

<sup>50</sup>Yves, VADÉ, *L'enchantement littéraire*, Op. cit. p, 16.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

preuve de l'infini que rien n'est terminé.<sup>51</sup> Ce zigzag renvoie également au foudre divin, l'arme suprême de Zeus, maître des Dieux, le seul souverain de l'empire terrestre. « *Arme capable de frapper mortellement, elle suscite donc un sentiment de crainte* »<sup>52</sup> Harry Potter est un enfant sorcier célèbre par la cicatrice qu'il possède au front suite à son affrontement avec le seigneur des ténèbres, un certain pouvoir qui serait transmis à travers cette cicatrice : Harry a la capacité de prédire ce qui peut arriver dans un futur proche, comme dans le cinquième tome où il a rêvé de l'attaque du père de son ami Ron. Il a également le pouvoir de parler aux serpents, un pouvoir dont il n'avait pas conscience.

De cette analyse nous arrivons au constat que la symbolique de la cicatrice d'Harry Potter peut conduire le lecteur vers une signification de la force, de la suprématie et de la victoire. Zeus use de son foudre pour régner, persister et vaincre les titans, de même pour le protagoniste de Rowling, il était l'Elu, le plus fort des sorciers qui a pour mission de sauver l'humanité et vaincre le mage noir.

*Cheveux en bataille* voilà comment l'écrivaine décrit la chevelure de son protagoniste. Durant toute la série, Rowling insiste souvent sur les cheveux rebelles de son héros, pratiquement impossible à les coiffer : « *ses cheveux d'un noir de jais, eux, n'avaient pas changé : ils étaient toujours en bataille et restaient obstinément rétifs à tous ses efforts pour les coiffer* »<sup>53</sup>

Selon le dictionnaire *des symboles, des rites et des croyances* les cheveux sont associés à la vitalité, ils reflètent l'énergie et la force : « *en tant que "garniture" des extrémités par lesquelles le corps humain émet et reçoit de l'énergie, ils sont dotés d'une force vitale mise en relation avec l'essence de l'homme* »<sup>54</sup>. Harry Potter a hérité cette chevelure de son père James. Le père d'Harry était un élève rebelle, insolent et très turbulent, contrairement à son fils qui était sage et calme mais il a certainement hérité le caractère rebelle de son géniteur. Par exemple, dans le deuxième tome, Harry s'est aventuré avec son ami Ron dans la forêt interdite afin de résoudre l'énigme de la chambre des secrets. Dans le

---

<sup>51</sup> Note de lecture

<sup>52</sup> Catherine, PONT-HUMBERT, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Op. cit. p, 220.

<sup>53</sup> J.K.ROWLING. *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*. Op. cit. p, 12.

<sup>54</sup> Catherine, PONT-HUMBERT, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Op. cit. p, 103.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

troisième volet, il avait usé de la cape d'invisibilité de son père pour se cacher et aller visiter le village *Pré-au-lard*, où les élèves ne peuvent se rendre que par autorisation. Et enfin au cinquième tome, Harry et ses amis ont créé *L'ordre du Phénix* pour se révolter contre le système injuste du ministère de la magie.

Donc, cheveux rebelles ne sont que le reflet du caractère du protagoniste. Mais les cheveux sont aussi l'image de la puissance et de la protection, nous pouvons citer l'exemple du personnage emblème du mythe biblique Samson, qui déploie une force extraordinaire qui provient de sa chevelure longue et épaisse. Harry Potter est puissant d'une certaine manière car il doit protéger le monde du seigneur des ténèbres ; *« de manière générale, depuis l'antiquité, la chevelure et les poils du corps sont investis d'un pouvoir de puissance, de protection, de virilité. »*<sup>55</sup>

En premier ressort, la cicatrice en forme d'éclair (symbole divin) et par la suite, les cheveux ébouriffés, signe de force et de vitalité, ces caractéristiques sont des éléments qui convergent dans notre personnage enfant. Cela nous mène vers l'élaboration d'une signification bien évidente et vers l'élucidation du caractère corporel de notre protagoniste. Harry Potter est fort, puissant et suprême (dans sa mission de protéger le monde). Il est, et sans qu'il ne prenne réellement conscience, le seul espoir du monde, la seule personne qui peut vaincre le mal, *« (...) Harry Potter, la seule personne à avoir jamais survécu au sortilège de la mort (...) Certain vont jusqu'à surnommer Potter « L'Elu », pensant que la prophétie le désigne comme le seul qui sera jamais capable de nous débarrasser de Celui-Dont-On-Doit-Pas-Prononcer-Le-Nom »*.<sup>56</sup>

### c. La psychologie

Dans la psychologie moderne, plusieurs psychologues et psychanalystes ont élaboré une classification des êtres humains à partir de leur forme extérieure pour pouvoir discerner leur tempérament, *"un « bon gros » n'aura pas le même tempérament qu'un « petit mince » (...) l'étude des tempéraments est donc primordiale"*<sup>57</sup>. Créé en 1980, la morphopsychologie est une discipline, une méthode d'approche de la personnalité. Elle suppose l'existence d'un lien étroit entre la forme et les traits du visage d'une part,

---

<sup>55</sup> Ibid. p, 103.

<sup>56</sup> J.K.ROWLING, *Harry Potter et le prince du sang-mêlé*, Op. cit. p, 51.

<sup>57</sup> Pierre, DACO, *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne*, Op. cit. p337.



## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

et la psychologie de la personne examinée d'autre part, « *la morphopsychologie est une méthode d'approche de la personnalité. Elle résulte d'un compromis entre la morphologie et la psychologie* »<sup>58</sup>

Cependant, l'étude des caractères a existé depuis l'antiquité, l'homme a toujours cherché à se comprendre et comprendre l'autre de la manière la plus directe, c'est-à-dire à partir de la forme corporelle. Il s'agit d'établir un lien entre ce que peut révéler l'intérieur profond par le biais de l'extérieur perceptible. Dans notre recherche, nous essayerons de réaliser une analyse de la psychologie de notre personnage Harry Potter. Afin de bien mener cette recherche, nous ferons appel à ces deux disciplines, qui permettent la compréhension psychologique de notre personnage.

Le classement d'Hippocrate (V<sup>ème</sup> siècle avant J.C), classement français, classement italien... prouvent l'existence d'éléments visibles de la psychologie de l'être humain qui apparaissent à travers sa forme. Et c'est le procédé de notre analyse; se baser sur un certain classement pour comprendre le fonctionnement psychologique du personnage.

Harry Potter est un enfant mince de taille, pour être plus précis, il est assez maigre à cause de la malnutrition et la maltraitance de sa famille adoptive. Rowling a fait en sorte que son personnage est un orphelin maltraité, un détail suffisamment fréquent dans la littérature pour la jeunesse. Dans le début de chaque volume, l'écrivaine insiste sur l'allure mince et chétive de son personnage, « *Harry, au contraire, était petit et maigre, avec de grands yeux verts étincelants et des cheveux d'un noir de jais qu'il n'arrivait jamais à coiffer* »<sup>59</sup>. Après avoir passé les deux mois de vacances d'été chez sa famille adoptive, cela influence la santé et la mine d'Harry, contrairement à l'année scolaire, quand il est loin de sa tante et de son oncle tyranniques, il acquiert une bonne mine et se « *fait des joues* », mais d'une manière générale, Harry est un enfant chétif et mince.

---

<sup>58</sup> Pascale, MARSON, *25 mots clés de la psychologie et de la psychanalyse*, Coll. MOTS CLES, Editions Maxi-Livres, France, 2004, p, 292.

<sup>59</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Op. cit. p, 8.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Hippocrate affirme que la personne mince désignée "colérique", est une personne rigide et respectueuse mais qui préfère souffrir toute seule : "*son corps est grand et maigre (...), le colérique est "dure au mal", il reste stoïque et souffre sans se plaindre*"<sup>60</sup>

Ou selon Sheldon, la personne ayant cette forme est appelée somato-tonie qui se caractérise par le : "*courage physique et goût du combat, stoïsme devant la douleur, aspect trop mûr, dans les ennuis, a besoin de passer à l'action*"<sup>61</sup> Il s'agit d'une personne agressive et téméraire, forte qui endure la douleur, et qui se force de ne pas faire apparaître sa faiblesse.

Dans ses techniques d'évaluation du visage, la morphopsychologie propose une interprétation des proportions de la face humaine. Le visage d'Harry Potter est mince avec une expansion cérébrale (il possède un front large) et peu rétracté, « *Harry avait un visage mince...* »<sup>62</sup>, Ces caractéristiques sont le signe d'une personne qui a tendance à « *privilegier les activités intellectuelles* »<sup>63</sup>. Malgré son endurance physique et sa force, Harry Potter réfléchit, pense et examine les faits, ses décisions sont toujours porteuses de succès et de triomphe.

De plus, son visage rétracté serait un reflet d'une personne sage et prudente, elle prend soigneusement ses précautions, d'ailleurs Harry le confirme dans le sixième tome de la saga : « *je suis toujours prudent, madame Weasley, assura Harry. Vous me connaissez, j'aime bien mener une vie paisible* »<sup>64</sup>. Les personnes au type rétracté sont des individus autonomes, forts d'une certaine manière car ils peuvent se protéger du danger sans faire recours à l'aide d'une autre personne : « *la force des rétracté réside dans leurs capacités à rester seuls et à préserver jalousement leur autonomie. Ils savent se protéger contre les agressions de la vie et font preuve de prudence, car ils prennent le temps de la réflexion.* »<sup>65</sup>

Cette forme du visage, dite aussi la sthénie, est une forme virile, reliée essentiellement au genre masculin. Elle se caractérise par des traits toniques, des

---

<sup>60</sup>Pierre, DACO, *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne*, Op. cit. p. 338.

<sup>61</sup> Ibid. p. 350-351.

<sup>62</sup>J.K. ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p. 8.

<sup>63</sup>Pascale, MARSON, *25 mots clés de la psychologie et de la psychanalyse*, Op. cit. p. 294.

<sup>64</sup>J.K. ROWLING, *Harry Potter et le prince du sang-mêlé*, Op. cit. p. 404.

<sup>65</sup>Pascale, MARSON, *25 mots clés de la psychologie et de la psychanalyse*, Op. cit. p. 297.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

muscles et une peau ferme. Ce visage serait porteur de forces vitales : « *Elles traduisent de la part de la personne une capacité à affronter les obstacles, à surmonter l'adversité, une énergie.* »<sup>66</sup>

Notre personnage Harry Potter possède désormais des particularités psychiques semblables; tout d'abord son adhésion à la maison Gryffondor qui symbolise la bravoure au sein de l'école Poudlard, confirme sa principale qualité qui est le courage. Dans le premier volet, posé sur sa tête, le *choixpeau* magique décrit la personnalité d'Harry Potter afin de l'orienter vers la maison qui lui correspond le plus :

*Hum, ce n'est pas facile, dit une petite voix à son oreille. C'est même très difficile. Je vois beaucoup de courage. Des qualités intellectuelles, également. Il y a du talent et ... Ho ! Ho ! mon garçon, tu es avide de faire tes preuves, voilà qui est intéressant... voyons, où vais-je te mettre ?*<sup>67</sup>

Dans la prodigieuse école de sorcellerie, Poudlard, la répartition des élèves dans les quatre maisons, repose essentiellement sur la structure psychologique de l'élève. Chacune des maisons de l'école représente les qualités de ses élèves, par exemple un Gryffondor comme l'est Harry doit à tout prix avoir le courage, « *aux yeux de Gryffondor, il fallait à tout âge montrer par-dessus tout la vertu du courage.* »<sup>68</sup> Contrairement au Serpentard le malin et le roublard, le Poufsouffle le loyal et le Serdaigle l'intelligent, le Gryffondor est singulièrement brave et courageux.

Alors nous estimons que le personnage héros de la série, n'a cessé de sauver les autres et d'empêcher le mal de se répandre. De plus, le personnage de Rowling, même s'il est enfant, il est toujours stoïque devant ses blessures et ses douleurs. C'est une valeur que même certains adultes n'ont pas, pensant que ça n'arrange rien de se lamenter : " *il sentait la douleur (...) mais la blessure ne paraissait pas très profonde* " <sup>69</sup> " *il était si fatigué que tout son corps lui faisait mal.* " <sup>70</sup>

Bien évidemment, résister à sa douleur est une forme de courage. De ce fait, ce personnage a réussi à effectuer des exploits que des sorciers des plus distingués n'ont pu

---

<sup>66</sup> Ibid. p298

<sup>67</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p, 125.

<sup>68</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et la coupe de feu*, Op. cit. p, 190.

<sup>69</sup> Ibid. p, 376.

<sup>70</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et l'ordre du phénix*. Op. cit. p725.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

réaliser, et comment un enfant de cet âge arrive à faire cela ? Le personnage "Harry Potter" se soucie des problèmes qui sont beaucoup plus grands que son âge, les circonstances ont fait de lui un enfant "adulte" d'où découle son esprit mûr. L'écrivaine tente, à travers sa conception du personnage, mettre en évidence le courage de son sorcier fictif, ce dernier qui doit sauver son monde, possède la principale qualité qui lui assure assistance afin de réussir dans sa tâche.

### II.1.3. Le faire du personnage

#### II.1.3.1. Le rôle actanciel du personnage

La série Harry Potter est constituée de sept volumes en total, chacun d'eux est la représentation d'une aventure assez particulière. Mais en revanche, toutes les aventures du jeune sorcier ne sont que des transmutations du combat final avec le mage noir Voldemort, « *les péripéties de ses aventures sont des variations sur un thème central qui est celui de son affrontement avec l'anti-héros Voldemort et dont l'issue est la connaissance de son origine.* »<sup>71</sup>

La représentation du temps dans l'œuvre de Rowling est réalisée sous forme de chronologie immuable des événements, chaque tome de la série correspond à une année scolaire et est construit de la même combinaison temporelle : fin de vacances d'été dans le monde des non-sorciers, infiltration du thème général de l'intrigue, départ pour Poudlard, complication de l'intrigue, dénouement et enfin retour au monde des Moldus. Toutes les parties de la série de Rowling sont l'œuvre d'un respect absolu de cette structure.

D'après Algirdas Julien Greimas, les récits forment une carte implicite et immanente d'une structure narrative absolue. L'auteur, et d'une manière involontaire, répond aux exigences de narration logique, esthétique et formelle, « *tout récit peut être décrit comme la production d'une sorte d'entité cachée, sous-jacente mais non explicite que l'on nomme une structure narrative.* »<sup>72</sup> Cette structure narrative contient des particularités génératives, elle produit des éléments de récit (temps, espace, personnage, actions...) qui constituent l'ensemble de l'histoire.

---

<sup>71</sup>Pierre, BRUNO, Isabelle, SMADJA, *Harry Potter ange ou démon ?*, Paris, Edition : PUF, 2007, p41.

<sup>72</sup> Ibid. p42.

D'après les sémioticiens, cette situation narrative se présente sous forme d'une forme représentant quatre pôles. C'est en quelque sorte une réduction des trente et une fonctions de Propp. Chaque pôle de cette forme transmet une situation narrative, le premier correspond à une situation initiale, le deuxième est la transformation et le déséquilibre, le troisième correspond à la confrontation entre la position protagoniste et antagoniste et en dernier lieu, le quatrième pôle est la situation finale qui représente le retour vers la stabilité et la paix. Ce procédé greimasien assure une méthodologie standard qui analyse le discours par le biais d'une grammaire narrative. Cette étude liée la sémiotique narrative *«fournit un modèle sémiotique approprié pour rendre compte des premières articulations du sens à l'intérieur d'un microunivers sémantique »*<sup>73</sup>

Cela nous mène à affirmer que chaque catégorie sémique *« est susceptible de se transformer en un modèle sémiotique constitutionnel (...) se subordonnant d'autres catégories (...) pour lui servir de sous-articulation »*<sup>74</sup>Ainsi, le texte devient une substance homogène constituée d'unités minimales dotées de sens :

*Que la structure élémentaire de la signification, utilisée, en tant que forme, pour l'articulation de la substance sémantique d'un micro-univers. L'isotopie des termes de la structure élémentaire garantit et fonde en quelque sorte le micro-univers en tant qu'unité de sens, et permet de considérer, à l'intérieur de notre démarche axiomatisante, le modèle constitutionnel comme une forme canonique, comme une instance de départ pour une sémantique fondamentale.*<sup>75</sup>

Le cheminement narratif est une tradition stéréotypée, cependant elle est le résultat d'un inconscient collectif faisant de la production humaine une structure universelle et uniforme. La linguistique structurale est la théorie de base pour les théoriciens Propp et Greimas, elle consiste à considérer le récit comme un *« Homologue à la phrase, qu'il est une grande phrase »*<sup>76</sup> de cela découle la pratique appliquée sur le texte soumise aux contraintes de la logique. Alors, on peut, comme la phrase, découper le récit en unités minimales pour pouvoir élucider leur intégration les unes aux autres, et comment elles forment le tout de l'histoire.

---

<sup>73</sup> A.J, GREIMAS, Du sens, Paris, Edition : Seuil, 1970, p, 161.

<sup>74</sup> Ibid. p, 161.

<sup>75</sup> Ibid. p, 163.

<sup>76</sup> Anne, MAUREL, *La critique*, Op. cit. p, 80.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

La structure narrative de l'œuvre de Rowling est d'une structure singulièrement stéréotypée du fait qu'elle se forme en parties et en une configuration globale. L'intrigue de chaque volume constitue une variante de l'intrigue générale, c'est-à-dire, le protagoniste Harry Potter, au sein de chaque tome de la série, évolue dans un cheminement narratif formé de la structure traditionnelle celle du combat final entre le bien et le mal, entre héros (Harry) et anti-héros (Lord Voldemort).

Afin d'analyser le rôle actanciel du personnage, nous devons étudier les structures narratives de chaque tome de la série, pour cerner le rôle complet du protagoniste Harry Potter en insistant sur le cadre spatiotemporel de l'intrigue, personnages adjuvants et opposants et essentiellement l'objet désiré. Le premier volet de la série forme le commencement d'une longue aventure qui s'inscrit dans un temps fictif de durée de sept ans. Un tome représente le temps d'une année scolaire qui correspond à une année de la vie du personnage.

Tout le processus narratif se déclenche avec l'admission du jeune Harry à l'école des sorciers. Alors âgé de onze ans, il reçoit une lettre de l'école l'invitant à y être scolarisé. Le début et la fin de l'histoire sont identiques dans toutes les parties : prendre le train *Poudlard Express* à la destination de l'école et vers la fin, retour à la demeure de sa famille adoptive au n° 4 Privet Drive« *chaque tome correspond ainsi à une année scolaire et est bâti sur le même canevas temporel : fin des vacances d'été dans le monde des Moldus, exposé de l'intrigue, départ pour Poudlard, intrigue, dénouement, retour dans le monde des Moldus.* »<sup>77</sup> Donc, la série commence avec les onze ans du protagoniste et s'achève avec ses dix-sept ans, l'âge de majorité chez la communauté des sorciers.

Au premier tome, en découvrant sa nature de sorcier et la vraie cause de la mort de ses parents, Harry a pris conscience de son rival, l'assassin de ses parents le mage noir Voldemort. La pierre philosophale, sujet principal du livre, n'est évoquée que dans la deuxième moitié du livre, elle est pour les lecteurs français le mythe médiéval du fameux Nicolas Flamel (alchimiste français). Harry (sujet) doit empêcher Voldemort (opposant) de se procurer la pierre (objet) qui garantit l'immortalité à celui qui boit son élixir. Ses deux amis Ron et Hermione sont les adjuvants, sa conscience, sa curiosité et

---

<sup>77</sup> Pierre, BRUNO, Isabelle, SMADJA, *Harry Potter ange ou démon ?*, Op. cit. p. 42.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

le désir de vengeance constituent le destinataire du récit. Enfin la pierre est détruite pour le bien de toute l'humanité (destinataire).

Dans le deuxième livre *Harry Potter et la chambre des secrets*, Harry (sujet) s'introduit dans la chambre des secrets et sauve Ginny (objet). Aidé par son ami Ron (adjuvant), il tue le Basilic et détruit le journal intime de Voldemort (opposant). Les événements mystérieux et la disparition de Ginny ont joué le rôle de destinataire. Enfin, le destinataire se présente sous l'action de débarrasser le monde du basilic et de la partie de l'âme de Voldemort enfermée dans son journal intime.

Dans *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* le cheminement narratif empoigne une déviation, l'anti-héros Voldemort n'y figure pas. Il est remplacé par un autre personnage nommé Sirius Black. Harry et Hermione sont le sujet du récit, ils ont pour tâche de sauver l'évadé condamné à tort Sirius Black (objet). Ils sont aidés par le professeur Dumbledore qui leur offre un collier qui sert à remonter le temps (adjuvant) et opposés par le Professeur Rogue et les monstres détraqueurs, qui veulent à tout prix attraper Black. Le destinataire est la révélation de la vérité de trahison de Pettigrow et le destinataire est selon Dumbledore : « *ça ne change rien ? Au contraire, ça change tout, tu as aidé à révéler la vérité et tu as permis à un innocent d'échapper à un sort terrible.* »<sup>78</sup>

Au quatrième volet *Harry Potter et la coupe de feu* nous assistons à la renaissance de l'anti-héros Voldemort. Après sa compétition au tournoi des trois champions, Harry et Cédric touchent le trophée ensorcelé qui les transporte dans un cimetière désert. Voldemort par le sang d'Harry renaît et tue son camarade Cédric. Harry (sujet) a pour désir de s'enfuir sain et sauf de ce cimetière (objet). Le destinataire est la mort de son camarade et le destinataire est de survivre et prévenir la communauté de la renaissance de Voldemort. Aidé par sa baguette magique et opposé par Voldemort et ses fidèles.

Dans *Harry Potter et l'ordre du phénix* on évoque la prophétie qui lie Harry Potter à Voldemort. Harry, sujet du récit, tente de sauver son parrain des mains de Voldemort (objet). Ses amis (Ron, Hermione, Ginny, Luna et Neville) sont les adjuvants et les « Mangemorts » partisans de Voldemort sont les opposants. Croyant que son parrain est capturé et torturé par les Mangemorts, Harry se lance à son secours, cela constitue le

---

<sup>78</sup> J.K.ROWLING. *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*. Op. cit. p, 452.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

destinateur, mais en sachant que c'était une illusion, sortir sain et sauf du lieu assiégé par le mal, constitue le destinataire du récit.

Le sixième tome *Harry Potter et le prince de sang-mêlé* attribue à Harry (sujet) une tâche héroïque et judicieuse, celle de détruire les *Horcruxes*<sup>79</sup> (objet), car Voldemort reste indestructible si un de ces objets n'est pas abrogé. Dumbledore joue le rôle d'adjuvant en lui indiquant l'emplacement de ces objets. Le destinateur du récit est la vengeance de ses parents et de son parrain tandis que le destinataire est la protection de l'humanité du seigneur des ténèbres. Les opposants sont en premier lieu les partisans du mage noir et l'assassinat du professeur Dumbledore, ce qui va laisser Harry seul en cette mission, dans le septième tome.

Enfin, le dernier tome *Harry Potter et les reliques de la mort* est la cime de l'intrigue ainsi que son dénouement irrévocable. Après la mort de leur professeur, Harry et ses deux amis Ron et Hermione (sujet) quittent l'école pour entamer la recherche et la destruction des *Horcruxes*, afin de vaincre Lord Voldemort (objet). À la mort de ses parents et de son parrain, s'ajoute celle de Dumbledore, le professeur préféré d'Harry, ces trois pertes constituent le destinateur du récit. Le destinataire, comme indiqué précédemment, est constamment le bien et le meilleur de l'humanité. Les trois adolescents sont aidés par le professeur Dumbledore, même s'il est décédé, il continue son aide en leur léguant des objets qui contiennent les résolutions des énigmes. Par contre l'opposant dans cette dernière partie de la saga, est partout : Voldemort, ses partisans, le ministère de la magie...etc.

Après avoir examiné les actions réalisées par le protagoniste dans les sept parties de la série, nous déboucherons vers une synthèse généralisant l'action globale du héros Harry Potter. La série de Rowling est caractérisée essentiellement par l'action et l'aventure, le lecteur peut distinguer plusieurs actions au sein d'une seule partie de l'œuvre. Du fait qu'il s'agit d'une littérature pour la jeunesse, Rowling relate les différentes péripéties d'un enfant assez particulier : un sorcier, cependant son faire évolue toujours autour de l'intrigue globale.

---

<sup>79</sup> Il s'agit d'objets ordinaires rendus magiques en contenant une partie de l'âme du mage noir Voldemort.



## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Chaque volume représente une année de la vie du protagoniste, alors au sein de chacun des tomes, il se manifeste et réalise une action qui contribue considérablement à l'action intégrale construite dans toute la série. Harry est représenté comme le noyau autour duquel s'organisent et se hissent toutes les actions de la saga. En examinant la structure du titre, nous remarquons l'omniprésence du nom et du prénom du protagoniste, ce qui prouve l'intérêt que porte Rowling à son être de papier et en démontrant que l'intrigue de la série ne peut s'établir sans l'existence du personnage Harry Potter.

C'est au cinquième tome que l'écrivaine détermine la véritable initiative qu'Harry doit effectuer. Par la bouche de son professeur, le jeune sorcier appréhendera le contenu de la prophétie en saisissant la réalité qu'il soit le seul espoir de tous les êtres humains, sorciers et Moldus, d'où il se verra responsable de leur destin : « (...) *la seule personne qui ait une chance de vaincre définitivement Lord Voldemort est née il y a près de seize ans.* »<sup>80</sup>.

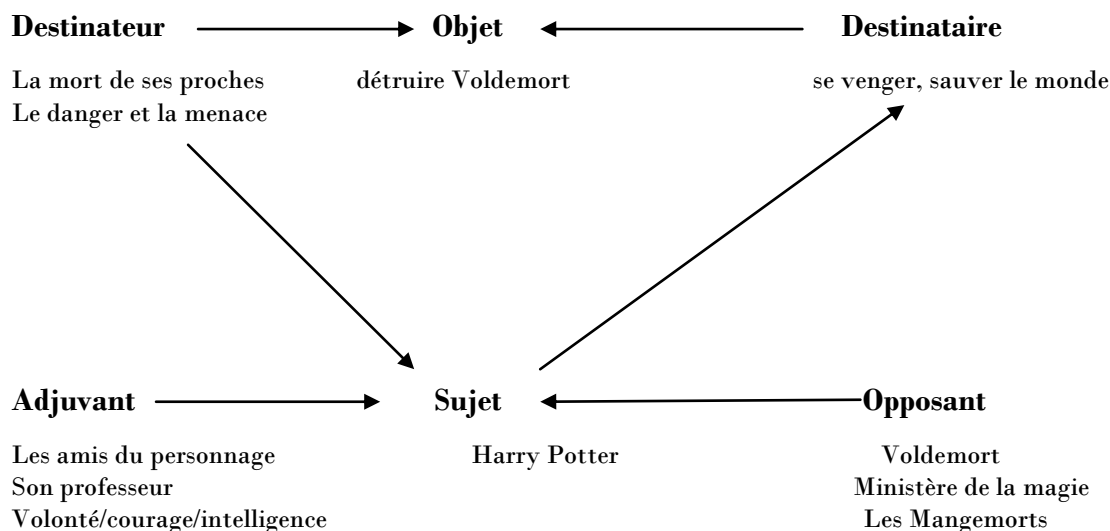
Donc, cette vérité révélée justifiera les différentes actions exécutées avant cette partie de la série : récupérer la pierre philosophale, détruire le journal intime de Voldemort, l'empêcher d'avoir la prophétie...etc. ces épreuves réalisées par Harry, sont saisies comme des éléments appartenant à son destin, sans même qu'il ne le sache et sans qu'il n'ait le choix, Harry doit tuer Voldemort. Ce dernier doit également supprimer le jeune sorcier, car il est pour lui un danger menaçant. Alors nous arrivons à l'équation que « *l'un devra mourir de la main de l'autre car aucun d'eux ne peut vivre tant que l'autre survit...* »<sup>81</sup> Une réalité inévitable pour les deux personnages opposés.

---

<sup>80</sup>J. K. ROWLING, *Harry Potter et l'ordre du phénix*. Op. cit. p945.

<sup>81</sup> Ibid. p, 945.

Voici le schéma actanciel :



### II.1.3.2. L'apport thématique du personnage

#### a. Imaginaire des lieux et territoire du personnage

Comme dans d'autres œuvres artistiques, l'œuvre littéraire possède l'aptitude de véhiculer un imaginaire des lieux. Elle peut faire de l'espace un élément focalisateur de la perception de l'évolution des êtres de papier. De plus du cadrage de l'œuvre, le temps/espace module le sens et la signification des lieux. La vision de l'écrivain contribue à la création d'un esprit des lieux, imaginaires ou réels qu'ils soient.

Selon Bachelard, l'imaginaire est immatériel et intangible, c'est-à-dire que la perception des lieux représentés en littérature, dépend de la réception personnelle, morale et affective du lecteur : « *l'espace, n'est pas le contenant unidimensionnel qu'aurait déterminé une géométrie euclidienne adaptée au goût du positivisme.* »<sup>82</sup> De ce fait, l'espace ne répond pas à une structure unifiée et stable préétablie par l'avant-garde littéraire. Il s'inscrit dans le domaine de la fiction et non pas de la science exacte, donc son créateur jouit d'une indépendance dans la réalisation de son ouvrage.

L'imaginaire des lieux est une projection d'une manifestation de l'alliance espace-temps qui émerge d'un souci fictif. La fiction représente le champ d'une lecture symbolique où évoluent la perception de l'espace et le monde qui s'y déploient. Alors,

---

<sup>82</sup> Bertrand, WESTPHAL, *La Géocritique, Réel, Fiction*, Edition : Minuit, France, 2007, p. 09.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

l'espace dans son intégralité est une « *surature et reflet de la création* »<sup>83</sup>. La signification qui se dégage de l'espace est, entre autre, la concrétisation de plusieurs interventions : personnelles, émotionnelles, idéologiques...etc.

De cette complexité, plusieurs théoriciens se sont interrogés sur la nature et la fonction de l'espace en littérature. Bakhtine et Lotman ont démontré que les structures de l'espace de la création fictive sont primordiales à la production du sens. Pour ces deux théoriciens, l'organisation de l'espace fictionnel est spéculaire au monde tangible, car par fonction mimétique, le texte littéraire transforme et transpose poétiquement l'espace. Par contre, cette transformation peut subir les exigences de la fiction liée au genre, l'exemple de la science-fiction et de la fantasy en est la preuve que l'espace peut devenir un terrain d'un imaginaire merveilleux et fabuleux.

L'écrivain organise des thèmes topiques où l'imaginaire déborde de surnaturel qui fait emporter le lecteur vers une autre dimension. Dans sa création de l'espace, Rowling le fait imbiber dans un bain magique. Lors de l'apparition du premier volume de la saga, dès les premières pages, le lecteur saura qu'il s'agit de l'Angleterre, à Londres, au comté du « Surrey ». C'est un lieu réel qui existe à Londres, ordinaire et anodin, et l'action se déroule à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle. Pour dévoiler ses personnages sorciers et mettre en exergue leur capacité magique, l'écrivaine leur a attribué un monde parallèle propre à eux, caché et entretiennent leur vie en secret absolu. Une originalité assez remarquable dans l'avant-garde littéraire pour la jeunesse de l'époque.

Rowling a divisé l'espace de l'action en deux mondes contigus : le premier est le monde des non-sorciers (Moldus) et le deuxième est celui des sorciers. Vivant en secret absolu, les sorciers mènent une vie modeste et traditionnelle. Les actions de toute la saga se déroulent en Angleterre, par contre l'existence des sorciers est, d'après la fiction de Rowling, mondiale : en Roumanie, France, Egypte...etc. Cependant, pour ne pas dévoiler la magie de leur monde, les sorciers adoptent des dispositions magiques afin de vivre clandestinement. De cela, pour créer un univers où le magique est maître, l'écrivaine fait de son lieu d'action, une société universelle et de la magie un phénomène omniscient. On découvre le monde des sorciers au premier volet de la série, quand les

---

<sup>83</sup> Ibid. p. 09.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

deux personnages Hagrid et Harry passent du monde des « Moldus » vers celui des sorciers par « le chemin de traverse ». Ce passage nous rappelle la tradition fantastique, d'après Tzvetan Todorov, quand Ali Baba prononce « Sésame Ouvre-toi ! » cela représente une transition du monde ordinaire vers le monde du surnaturel.

Dans la série de Rowling, l'espace est bâti selon une forme complexe vis-à-vis des personnages : les non-sorciers vivent d'une manière calme et sereine, sans aucune connaissance des sorciers. Par contre, ces derniers doivent passer inaperçus, se comporter sobrement quand ils sont de passage au monde des Moldus. Le ministère de la magie impose une pénalité aux sorciers qui pratiquent des sortilèges en présence des non-sorciers, enfreindre cette loi cause de lourdes sanctions. Pour le temps fictif des sept volumes de la saga, à travers la représentation du monde des non-sorciers, de ses lieux réels et de sa technologie, le lecteur déduit facilement qu'il s'agit de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, au temps présent.

La représentation du monde des non-sorciers permet la localisation de l'espace-temps. Cependant, le lieu fictif des sorciers est d'une certaine manière assez ambiguë, on n'a pas la notion du temps, il s'agit d'une fiction atemporelle. L'écrivaine a représenté l'univers des sorciers comme une structure sociale ancienne, traditionnelle et stable. Ses sorciers « *optent pour un style de vie propre à eux : leurs maisons éclairées par des lampes à feu, chauffées par des cheminées, ils se guérissent avec des potions magiques...etc.* »<sup>84</sup> Ils suivent toujours selon le mode de vie de leurs ancêtres. Rowling mêle un monde moderne à un monde traditionnel et classique, ce mariage permet une liaison entre deux extrémités complètement différentes et lointaines. C'est un contraste qui fait rappeler le lecteur que le monde fictif de l'œuvre contient le réel et le surnaturel.

Les personnages de cette fantasy se manifestent dans un espace qui évolue d'un livre à un autre. L'intrigue des trois premiers volumes de la série se déroule à l'enceinte de la prodigieuse école de sorcellerie « Poudlard ». Le jeune lecteur découvre ce lieu magique avec le faire du protagoniste Harry Potter, ses exploits et son évolution. Au premier tome, « *l'aventure se déroule à Poudlard : dans la crypte où est cachée la pierre*

---

<sup>84</sup> Dounia, Djerou, « Image plurielle et significative du personnage Harry Potter » Mémoire en vue d'obtention de diplôme de Magistère, Biskra, 2008, p, 46.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

*philosophale* »<sup>85</sup>, dans le deuxième, Harry Potter combat le basilic dans l'énigmatique chambre des secrets, et dans le troisième, l'intrigue se déroule dans un passage secret sous *le Saule Cogneur*.

À partir du volume quatre, l'horizon de l'espace s'élargit pour atteindre d'autres lieux fictifs mais qui appartiennent toujours à l'univers magique : la forêt interdite, le ministère de la magie, le labyrinthe... etc. Les exploits du protagoniste sont toujours liés au monde de la magie, il se prouve comme sorcier à travers l'espace qui lui est propre. Cependant, il existe quelques passages des récits où le personnage exécute une insertion dans le monde réel, par exemple la voiture volante qui se lance, dans le ciel de Londres, à la poursuite du Poudlard Express, ou le *Magiobus* qui roule dans les rues de cette ville. Mais dans l'ensemble, « *l'univers magique paraît déconnecté de tout environnement Moldu* »<sup>86</sup>.

Au tome IV, la communauté des sorciers organise la coupe du monde de Quidditch, c'est là où le jeune lecteur assiste pour la première fois à un rassemblement de sorciers dans un lieu situé au monde réel. Avec un sortilège « Repousse-Moldus », les sorciers peuvent profiter d'une certaine liberté dans leurs manifestations culturelles et sportives. Mais cette liberté est limitée et conditionnée par le danger de se faire découvrir : « *Impossible de vivre à sa guise une vie magique : il faut sans cesse se cacher, dissimuler, mentir, tenter de jouer maladroitement un rôle pour lequel on n'est pas fait.* »<sup>87</sup>

À travers l'insertion du monde des sorciers dans celui des non-sorciers, réel et tangible, le lecteur saisit une signification liée au culte du fabuleux et du merveilleux, où le magique est beau et digne d'être caché, le conte de fées en est le parfait exemple. Dans la saga de Rowling, le prodigieux château de Poudlard, existe sur les collines écossaises, avec tous ses enchantements et sa magie, il est caché du monde réel et des yeux des non-sorciers par des sortilèges très puissants, afin de le gratifier de notoriété de lieu enchanté avec toutes ses particularités mystérieuses. Durant toute la série, ce château ne cesse d'impressionner le jeune lecteur avec ses détails singuliers, les protagonistes débrident, à chaque tome, un nouveau canton du prodigieux palace.

---

<sup>85</sup> Isabelle, CANI, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan*, Op. cit. p, 72.

<sup>86</sup> Ibid. p.72.

<sup>87</sup> Ibid. p.73.

**b. Le sexe du personnage**

Dans sa construction textuelle, le personnage profite d'un ensemble d'attributs psychiques et corporels. Ces caractéristiques de l'image-personnage ne sont pas perçues d'une manière directe, elles exigent de la part du lecteur une certaine réaction imaginaire. Selon Vincent Jouve, le personnage romanesque n'est pas le produit d'une perception figée mais d'une représentation vouée à l'évolution. Le lecteur se construit l'être du personnage à partir des éléments textuels d'une manière progressive : *« c'est donc au lecteur qu'il appartient de construire la représentation à partir des instructions du texte. »*<sup>88</sup>

Cependant, cette représentation demeure très générale et approximative car elle n'est pas le résultat d'une image visuelle mais la conséquence évidente d'une image mentale. La subjectivité du lecteur joue un rôle déterminant dans cette représentation qui peut arriver à créer une présence du personnage dans la posture du lecteur.

Parmi les attributs corporels du personnage est le sexe. Le genre est particulièrement utile pour les études littéraires parce qu'il permet d'envisager le personnage et de tracer son contexte significatif lié à l'évolution de l'intrigue narratif. La notion de genre dépend de chaque fiction et de la nature de ses êtres de papier. Par exemple, les genres de l'imaginaire (le merveilleux, la fantasy, le fantastique, légende urbaine) invoquent des êtres imaginaires inhabituels, fabuleux et surnaturels. Le genre qu'on attribue à ces créatures est assez complexe et ambiguë. Par exemple : les elfes sont masculins, la chimère est féminin, on ne peut les concevoir dans un autre genre.

Dans la fiction de Rowling, la première distinction à réaliser est l'espèce sorcier/non-sorcier. Son monde imaginaire est réduit à deux univers, le premier rassemble les non-sorciers (Moldus) et le second appartient aux sorciers. Le lecteur distingue ces deux genres dès le début de la saga, Rowling projette son jeune lecteur dans une dimension où l'être humain est divisé en deux genres, ces genres sont une diversification de leur appartenance naturelle et leurs aptitudes morales à la fois.

---

<sup>88</sup> Vincent, JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Edition : PUF, 1992, p. 40.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Harry Potter est un jeune sorcier, un garçon orphelin, la série relate ses aventures et son évolution physique (changements corporels) et psychique (sensations, émotions, réflexions...). L'écrivaine avait prolongé une tradition d'une longue lignée de héros de sexe masculin. Dans une dimension plus historique et mythique, le genre masculin a acquis un statut de primauté dans la littérature de l'antiquité. A travers l'épopée, on chantait les exploits et les périples des héros particulièrement hommes : Achilles, Ulysse, Gilgamesh...etc. où l'aspect héroïque est, d'une manière générale, associé au sexe masculin. Vers une projection plus récente, nous pouvons citer l'exemple de plusieurs garçon-enfant-héros : David Copperfield et Oliver Twist de Charles Dickens dans le roman victorien, Poil de carotte de Jules Renard, et le petit prince de St Exupéry dans le roman français.

Le héros masculin profite, et cela depuis l'Antiquité, d'une supériorité par rapport au héros féminin. Cela est dû tout d'abord au caractère physique (force et endurance), on peut considérer cela comme une tradition sexiste, mais le héros était et y est toujours le genre le plus représentatif de l'épopée en premier lieu, du roman et du roman pour la jeunesse. Nombreux sont les critiques qui considèrent que la série Harry Potter représente un mauvais exemple pour les jeunes lecteurs, par exemple, Christine Shoefer et bien d'autres voyaient que la saga véhicule des stéréotypes sexuels traditionnels. Ils revendiquent également que l'écrivaine renforce une tradition épique ancestrale au troisième millénaire. Cependant, le choix de Rowling représente pour Edmund Kern une conception loin d'être sexiste, car les rôles attribués aux personnages féminins sont d'une extrême primauté au sein de l'intrigue romanesque, ce qui prouve : « *une vision équilibrée des sexes qui inclut des personnages féminins forts et une société magique égalitaire.* »<sup>89</sup>

Certes, Harry Potter est un personnage masculin, mais il est soutenu et aidé par des personnages féminins influents (Hermione, Professeur McGonagall, Ginny...). Rowling tente à travers son personnage Harry Potter (héros) et Lord Voldemort (antihéros) de leur permettre une équivalence du genre sexuel, de la force physique et des capacités de sorcellerie. Les deux pôles qui représentent le Bien et le Mal appartiennent au même

---

<sup>89</sup> William, IRWIN, Gregory, BASSHAM, *Harry Potter, mythologie et univers secrets*, France, Edition: Music&Entertainment books, 2011, p. 98.

## **CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling**

---

genre. Les exploits réalisés par le protagoniste héros, exigent les attributs du genre masculin, et une certaine équivalence avec l'antihéros. Cette similitude peut se matérialiser sous plusieurs aspects : sorciers hommes, parlant le "Fourchelang", ayant des baguettes magiques très puissantes et des alliés qui leur procurent protection et assistance.

De cela, leur lutte est équitable et représente deux extrémités opposées moralement mais potentiellement identiques, fortement semblables et similaires sur le niveau qui concrétise le combat entre le bien et le mal. Donc, le sexe du personnage lui permet une évolution assez différente et remarquable face au sexe opposé. Le super héros demeure le véhicule de stéréotypes liés au sexe masculin.

### **II.2. La représentation de l'univers de l'œuvre de Rowling**

#### **II.2.1. Émergence des mythes dans la bâtisse sociale**

Dans l'œuvre de Rowling, le système social répond à une forme rigoureuse et stricte. Comme étalé auparavant, le monde romanesque est divisé en deux mondes parallèles. Le monde des non-sorciers est une image réaliste très vraisemblable, une société londonienne ordinaire. Cette partie de notre travail se focalisera sur la représentation du monde des sorciers. Cet univers est conçu d'une manière associée à l'imaginaire où le lecteur est immergé dans des environnements fabuleux et entouré de créatures merveilleuses et mythiques.

Afin de saisir la technique employée par Rowling, nous devons, en premier lieu, mettre à nu l'univers des sorciers, le décortiquer pour mettre en évidence le réemploi du mythe dans cette fantasy. Parmi les particularités du mythe est qu'il soit une histoire commune à tous les hommes, car sa structure immanente est stable et unique. C'est pour cette raison que le mythe dans son aspect universel et humain, joue un rôle primordial dans la compréhension de l'être humain à travers l'œuvre littéraire. Il devient également un objet d'admiration pour les écrivains de la jeunesse qui exploitent le genre fantasy.

Rowling, dans son œuvre, fait ressusciter des thèmes littéraires omis depuis longtemps par les écrivains de la jeunesse : sorcellerie, métamorphose, mythes gréco-



## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

romains, celtes...etc. Dans toute sa série, l'écrivaine immerge son lecteur dans une atmosphère étrange et fascinante, un environnement de cultes mythiques et merveilleux au sein d'une société modernisée, mondialisée et envahie par la technologie. La mythologie grecque est exploitée d'une manière très audible dans la série, elle se matérialise essentiellement par les noms des personnages et l'emploi des animaux mythiques de l'antiquité. Les représentations mythologiques dans la série détiennent un rôle souverain tout au long de l'intrigue de chaque tome.

### II.2.1.1. Personnages et Animaux mythiques

Dans le premier volet de la série, Rowling interpelle une créature mythique évoquée dans le mythe d'Héraclès : le chien à trois têtes Cerbère. Héraclès avait vaincu cette créature avec l'aide de la déesse Athéna. La deuxième figure mythique qui a vaincu le chien Cerbère est Orphée. Celui-ci : « *N'ayant pas les muscles d'Hercule, il joua de la lyre pour amadouer Cerbère. Celui-ci fut dompté.* »<sup>90</sup>

C'est exactement ce détail que l'écrivaine a employé dans son livre, Harry est un jeune adolescent de onze ans, incapable de combattre cette créature monstrueuse, alors, Rowling devait exploiter la variante mythique d'Orphée. Hagrid, un des professeurs de l'école Poudlard, signale à Harry que le chien s'endort en écoutant une douce musique : « *on ne rencontre pas beaucoup de chiens à trois têtes dans la région (...) il suffit de lui jouer un air de musique et il s'endort.* »<sup>91</sup> Harry Potter devait affronter ce monstre, qui surveille le sous-sol où la pierre philosophale est cachée. Il devait empêcher l'antagoniste de s'emparer de cette pierre, qui rend immortel celui qui boit son élixir.

Au quatrième volet, lors de son entrée au labyrinthe, Harry Potter confronte le sphinx, l'écrivaine le décrit ainsi dans cette partie de la série : « *c'était un sphinx. Il avait le corps d'un lion gigantesque, de grandes pattes dotées de griffes et une longue queue jaunâtre qui se terminait par une touffe de crins marron. Quant à sa tête, c'était celle d'une femme.* »<sup>92</sup> Philippe Sellier, selon le dictionnaire des mythes littéraires, établit la liaison entre le multiple et le monstrueux : « *Il existe, en effet, une relation à peu près constante*

---

<sup>90</sup> David, COLBERT, *Les mondes magiques d'Harry Potter*, Op. cit. p, 76.

<sup>91</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p, 260.

<sup>92</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter et la coupe de feu*, Op. cit. p, 658.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

*entre le monstrueux et le multiple : les monstres de la fable sont généralement des êtres composites, à plusieurs têtes (Cerbère), de plusieurs espèces (le sphinx). »<sup>93</sup>*

Alors, nous estimons que la représentation de cette créature repose essentiellement sur son image hybride, et de même pour la description de Rowling. La réputation du sphinx est toujours liée à celle du mythe d'Édipe, il est le gardien de Thèbes et dans le livre *Harry Potter et la coupe de feu*, il est le gardien du labyrinthe de la troisième épreuve. Il propose également au jeune Harry une énigme, à laquelle il devait répondre car derrière ce sphinx il y avait le chemin le plus court pour arriver au trophée.

La troisième créature mythique dans la série est le centaure. Il est considéré comme « *la figure mythique qui exprime la rencontre, le conflit, la synthèse de la puissance vitale qui se veut sans limite et de la sagesse méditative, recueillie et sereine.* »<sup>94</sup> Dans *Harry Potter à l'école des sorciers*, le centaure déclare : « *les centaures se soumettent aux décrets du destin (...) Nous avons fait serment de ne pas nous opposer aux décisions du ciel.* »<sup>95</sup> Ces passages nous démontrent la qualité sage et sereine de ces créatures mi-homme mi-cheval. Une association de la sagesse humaine, de la sérénité et de la puissance du cheval. Ils sont représentés selon Rowling comme des créatures orgueilleuses, exigeant un respect absolu des personnes qui les rencontrent.

Au deuxième volet de la série, le lecteur rencontre deux animaux qui appartiennent à la civilisation grecque : le basilic et le phénix. Dans toute la série, le phénix est l'animal de compagnie du Professeur Dumbledore, mais c'est dans la deuxième partie qu'on le découvre, et surtout quand le jeune Harry le voit mourir et renaître de ses cendres. Selon la littérature apocalyptique, ce mythe littéraire est une représentation du mystique, car cette créature ne se nourrit pas et ne se reproduit pas également. Donc, la tradition judéo-chrétienne fait du phénix l'animal du paradis avec son arbre de prédilection : le palmier.

Dans ce deuxième livre de la saga, Rowling fait découvrir aux jeunes lecteurs cette créature mythique avec sa propriété de renaissance : « *Fumseck est un phénix,*

---

<sup>93</sup> Pierre, BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Op. cit. p, 764.

<sup>94</sup> Ibid. p. 296.

<sup>95</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p, 253.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

*Harry. Au moment de leur mort, les phénix s'enflamment et ils renaissent ensuite de leurs cendre. Regarde ... », « les phénix sont des créatures fascinantes (...) leurs larmes ont de grands pouvoirs de guérison et ils sont très fidèles. »*<sup>96</sup> Tel est le portrait dressé par le personnage fictif Dumbledore. Cette description est essentiellement morale et psychique. Sa forme est décrite selon le dictionnaire *Mythes et Mythologies* : « *Semblable à un aigle royal au plumage éclatant de couleurs chatoyantes, au vol lent et majestueux, le phénix vivait, disait-on plusieurs siècles. »*<sup>97</sup>

Avec sa capacité de guérir tous les maux, il symbolise la vie, la continuité, alors, quand Harry Potter avait tué le basilic et que son venin s'est infiltré dans son bras, c'est le phénix de Dumbledore qui est venu lui sauver la vie en lui versant ses larmes sur la plaie « *Ses larmes de perle avaient formé une tache qui brillait autour de la blessure... Il se rendit compte alors qu'il n'y avait plus de blessure. »*<sup>98</sup>

L'écrivaine avait usé de cet animal fabuleux afin de l'associer à son personnage fictif Dumbledore (le sorcier le plus fort de son époque), cette alliance démontre que ces deux êtres (homme/animal) sont complémentaires dans leurs traits psychologiques et moraux pour constituer une entité significative. Aucun sorcier ne pouvait avoir un phénix sauf le majestueux directeur de l'école Poudlard : Dumbledore. Outre son rôle indispensable dans la saga, le phénix incarne la symbolique d'une philosophie de régénération en premier lieu et d'une continuité en second lieu. En réalité les deux concepts sont assez proches, mais la différence réside dans le fait que la régénération est porteuse du sens de changement, car il y est : vie, mort et une autre vie, ce processus d'existence est interrompu par la mort. Par contre, la continuité est un processus interchangeable et linéaire, ce concept est fortement lié à la sphère idéale (l'esprit), contrairement à la régénération qui serait associée au domaine physique (le corps).

Le Basilic est un serpent géant issu de Méduse, il naît de son sang, après avoir été décapité par Persée. Méduse est une des trois Gorgones, des êtres terrifiants et horribles par contre, elle était la seule d'entre elles à être mortelle. D'après la mythologie grecque, elle avait une : « *chevelure formée de serpents, ses dents immenses, des*

---

<sup>96</sup>J.K. ROWLING, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Op. cit. p. 221.

<sup>97</sup> Félix, GUIRAND, Joël, SCHMIDT, *Mythes et mythologies*, Op. cit. p.805.

<sup>98</sup>J.K. ROWLING, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Op. cit. p. 339.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

*convulsions qui crispent son visage, et son regard pétrifiant tous ceux qui s'exposent à son atteinte.* »<sup>99</sup> Le thème principal du deuxième livre est la chambre des secrets, là où se réfugie cette créature.

Suite à des événements mystérieux, on retrouve des élèves pétrifiés, cela constitue le mystère que le protagoniste essaye de résoudre. L'écrivaine explique clairement que celui qui croise le regard du basilic serait pétrifié. Harry Potter arrive à tuer le basilic avec une épée d'argent, de la même manière dont Persée avait tué Méduse. Nous arrivons à postuler le constat qu'avec ces créatures mythiques, l'écrivaine arrive à faire ressusciter des mythes littéraires héroïques des temps primordiaux. Une réécriture de textes anciens imbibée dans une actualité historique et réelle.

La deuxième thématique reliée au mythe est les noms propres. Nous rencontrons dans la série de Rowling des noms propres très particuliers, assez rares et inhabituels. Mais ce que nous allons démontrer est que ces noms propres se rattachent à des personnages mythiques (Dieux, Déesses, Héros...) et le plus pertinent, est qu'ils partagent les mêmes qualités morales et psychiques avec ces figures mythiques. De plus, le faire de ces personnages et leur évolution dans l'intrigue, les associe aux exploits d'une divinité ou d'un héros de la mythologie.

Tout d'abord, le professeur McGonagall est une enseignante à l'école Poudlard, où elle est également adjointe du directeur. Elle inculque aux élèves la matière *métamorphose*, son prénom est Minerva. Minerve est le nom romain de la déesse grecque Athéna, déesse de la sagesse. Elle est née de la tête de Zeus, son père, adulte et armée. Elle est l'incarnation de la raison et de la force : « *Douée d'une noble raison, ayant acquis de sa mère le sens de la sagesse, elle devient, en effet, pour les dieux une précieuse conseillère.* »<sup>100</sup>

Dans les sept livres, c'est le professeur Minerva McGonagall qui se charge des élèves de première année : elle les guide, les oriente, et leur explique comment ils seront répartis dans les différentes maisons de Poudlard. Elle était grande de taille et avait le regard sévère, car elle était stricte mais juste et assume sa responsabilité envers les

---

<sup>99</sup> Félix, GUIRAND, Joël, SCHMIDT, *Mythes et mythologies*, Op. cit. p.758.

<sup>100</sup> Ibid. p, 624.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

élèves. Dans le deuxième livre, McGonagall Minerva réussit à éviter l'expulsion d'Harry Potter. Elle vient toujours à l'aide de notre héros, le conseille et le guide. Tels sont les points communs entre la déesse grecque et le personnage féminin de Rowling : sagesse, assistance et bienveillance.

Athéna est la déesse protectrice de l'effort héroïque, elle vient au secours d'Ulysse maintes fois, elle aide Héraclès à tuer le chien Cerbère, et Persée à tuer Méduse. Cette protection est exercée par le professeur McGonagall tout au long de la série, elle est toujours auprès du protagoniste et lui sert d'appui.

Sibylle Trelawney est le professeur de « divination » à l'école Poudlard, elle est décrite comme une personne lunatique et étrange qui n'a aucun don pour la divination. Le directeur de l'école Dumbledore, avait attribué à cette dame l'enseignement de cette matière, sachant très bien qu'elle est la descendante de Cassandra Trelawney, la plus grande voyante de l'histoire des sorciers. Pourtant, elle formule trois prédictions capitales dans la série : la mort des parents du protagoniste, la renaissance du mage noir et le dernier combat d'Harry contre Voldemort. Son prénom est dérivé des « sibylles », en mythologie grecque, elles étaient des femmes prêtresses qui ont reçu du dieu Apollon le don de la prophétie. Rowling use du prénom Sibylle afin de relier la voyante de sa fiction avec le mythe grec qui lui est significatif.

Le professeur de la matière « défense contre les forces du mal » est le professeur Remus Lupin. Les deux dénominations sollicitent le mythe de Remus et de la grotte du Lupercal. Romulus et Remus sont les deux fils de Mars dans la mythologie gréco-romaine, une louve les a retrouvés près de la grotte du Lupercal (d'où le nom Lupin du personnage) où elle les a allaités, jusqu'à ce qu'ils soient retrouvés par le berger. Le lien est très étroit entre le nom et le prénom du professeur et ce mythe, car en réalité ce lien s'établit avec la métamorphose de celui-ci en loup-garou quand la lune est pleine. Alors, nous estimons que le thème du loup est assez perceptible entre cette relation trio : nom et prénom/mythe littéraire/métamorphose.

Le quatrième personnage à étudier est un personnage féminin, allié du mage noir Voldemort : Narcissa Malfoy. Le prénom de ce personnage se lie à une personnalité du mythe grec, celle de Narcisse. Fils de la nymphe Liriopé et du fleuve Céphise, il était

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

un : « *jeune homme d'une beauté éclatante, restait insensible aux sentiments d'amour dont il était l'occasion.* »<sup>101</sup> Il était égoïste et indifférent, très beau et très arrogant. Narcisse tombe amoureux de sa propre image reflétée par l'eau. De cet amour de soi représenté dans le mythe, Freud instaure le narcissisme en psychanalyse en 1910.

Le personnage de Rowling, Narcissa, est une sorcière issue d'une famille aristocratique. Dès son jeune âge, on lui avait inculquée la philosophie de la pureté de sang des sorciers. Il faut bien signaler que dans la fiction de Rowling, le monde des sorciers est composé de trois classes : les sorciers de sang-pur (le cas de la famille de Narcissa), les sorciers de sang-mêlé (le cas d'Harry Potter) et les sorciers de sang-de-bourbe (le cas d'Hermione). Ces sorciers sont classés selon la pureté de sang de leurs ancêtres. Donc, tout au long de la série, la famille des Malfoy, y compris Narcissa, témoigne un mépris intense envers les autres classes. Elle considère les sorciers qui n'ont pas de sang-pur, qu'ils ne sont pas dignes de leur baguette magique. Elle est arrogante, froide et autoritaire. De cela, nous arrivons à démontrer que ce personnage porte bien son nom ! Les particularités morales et psychiques du mythe de Narcisse, sont bien réemployées dans le personnage fictif Narcissa.

La mythologie médiévale prend, elle aussi, une grande part dans la série. Rowling fait de la sorcellerie (ou magie) son thème principal, et le motif même de sa production littéraire. La magie est un terme aussi ancien que l'homme lui-même. Elle dérive de « mage » concept désignant les hommes de savoir et prêtres qui pratiquaient l'astrologie, la chiromancie ou l'alchimie. Dans sa propre définition, elle désigne toute action faite par l'homme afin de pouvoir imposer sa propre volonté sur la volonté de la nature et ses mystères ou plus exactement refuser la volonté divine. Lors de la sortie du premier tome, l'église catholique était très réservée envers ce best-seller, du fait que l'écrivaine traite un sujet blasphématoire aux yeux de la religion. La sorcellerie était considérée comme cause d'exécution de plusieurs personnes (femmes surtout) au moyen âge : « *pendant près de trois siècles, les sorcières, assimilées aux hérétiques, furent traquées,*

---

<sup>101</sup> Ibid. p, 773.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

*torturées, brûlées vives.* »<sup>102</sup> La sorcellerie est toujours liée aux femmes, fiancées du Diable, celles qui étaient brûlées vives sont souvent jeunes, belles et surtout rousses.

Rowling reprend le thème de sorcellerie mais non pas chez une femme mais chez un enfant de onze ans. Il s'agit là d'une certaine innovation dans l'abord de ce phénomène médiéval. Pourtant, l'Église maintient toujours cette réticence envers ce sujet de création littéraire, cela n'a pas empêché un bouleversement total dans l'avant-garde pour la jeunesse. Un ouvrage qui traite le phénomène de sorcellerie au début du troisième millénaire, est un des motifs de son originalité et arrive à gommer les générations de ses lecteurs.

La représentation du professeur Dumbledore est assez familière aux yeux des lecteurs : chapeau pointu, longue barbe blanche, robe en motif d'étoiles et une baguette magique. Cette description n'est autre que celle de Merlin L'enchanteur. Ce dernier a été longtemps dépendant à la littérature arthurienne, à l'époque médiévale. Cependant, Merlin est arrivé à survivre hors ce contexte médiéval pour : « *accéder au statut de mythe littéraire autonome.* »<sup>103</sup>

Dans sa série, Rowling avait créé un personnage sorcier, le plus vieux et le plus fort de tous les sorciers, qui était Dumbledore. Celui-ci partage avec le mythe de Merlin plusieurs éléments, tout d'abord, la description physique, surtout le chapeau pointu qui ne quitte jamais ce personnage.

En deuxième lieu, la force magique : toute la communauté des sorciers ne peut égaler son pouvoir et le craint amplement, car nous devons signaler que Merlin : « *reste un des héros privilégiés de l'imaginaire magique.* »<sup>104</sup> Le dernier point commun entre les deux figures fictives est leur assistance et bienveillance envers un héros. Merlin était le conseiller de la stratégie militaire du roi Arthur. Ainsi était la posture de Dumbledore : il était le professeur le plus proche d'Harry Potter, et ce dernier vouait une admiration particulière pour son professeur et surtout pour ses pouvoirs magiques, il le déclare ainsi : « *il m'a accusé d'être "l'homme de Dumbledore jusqu'au bout" (...) je lui ai répondu*

---

<sup>102</sup> Pierre, BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Op. cit. p, 1309.

<sup>103</sup> Ibid. p, 1039.

<sup>104</sup> Ibid. p, 1039.

## **CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling**

---

*que c'était vrai.»*<sup>105</sup> Dès sa première année à l'école Poudlard, Dumbledore oriente le jeune sorcier vers le bon choix, il le considère comme le sauveur de l'humanité et sa tâche est de l'aider à surmonter les épreuves qui l'en empêchent.

Au premier volume de la saga, un autre mythe médiéval y est évoqué, celui de Nicolas Flamel. Ce mythe appartient à l'histoire française du moyen âge. Flamel est un libraire et un alchimiste qui a vécu à Paris entre 1330 et 1418. Il a acquis la notoriété grâce à sa philosophie qui consiste à croire en l'existence d'une pierre philosophale qui avait trois pouvoirs : transmuter les différents métaux en or, guérir les pires des maladies, et son élixir garantissait l'immortalité à celui qui le buvait. Ce dernier élément du pouvoir de la pierre philosophale est le sujet primordial et le thème principal de ce premier volet.

D'après l'écrivaine, dans une pièce éloignée du château Poudlard, le chien Touffu (Cerbère) est attaché à son entrée afin de surveiller la pierre philosophale, que Nicolas Flamel avait confiée à Dumbledore. Le mage noir Voldemort voulait s'emparer de cette pierre afin de garantir son immortalité et régner sur un monde abominable englouti dans les ténèbres. L'écrivaine avait utilisé une personnalité réelle et le mythe de la pierre philosophale afin de réaliser le fondement de sa fiction pour la jeunesse.

### **II.2.1.2. Objets magiques**

#### **a- La Baguette Magique**

Un objet assez connu et mythifié car, qu'il soit utilisé par des sorcières, sorciers, fées, mages ou magiciens, il sert dans l'imaginaire collectif à divulguer de l'énergie, à infliger des sorts...etc. ce qui lui procure la particularité d'être un objet de pouvoir. Cependant, la baguette sert également à focaliser les pouvoirs magiques de son utilisateur, parce qu'afin de bien maîtriser ses capacités de sorcellerie et éviter leur débordement anarchique, il faut se guider et centraliser ces pouvoirs.

Depuis les anciennes traditions, la baguette magique est composée de deux éléments primordiaux : un bois provenant d'un arbre et un cœur qui provient de différentes créatures ou plantes enchantées (plume de phénix, ventricule de Dragon,

---

<sup>105</sup> J.K, ROWLING, Harry Potter et l'Ordre du Phénix, Op. cit. p, 421.



## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

crin de licorne...). A l'antiquité, la baguette magique apparaît dans le texte littéraire, dans l'Odyssée d'Homère, la magicienne Circé possédait un bâton qui transformait les compagnons d'Ulysse en cochons. Ensuite, au moyen âge, les magiciens alchimistes adoptent des baguettes magiques comme symbole de leurs capacités fabuleuses, nous pouvons citer l'exemple de Merlin l'enchanteur, l'emblème incontournable de la magie dans le cycle arthurien et au moyen âge anglo-saxon.

Vers le XVII<sup>ème</sup> siècle, les contes de fées deviennent une source essentielle pour cet objet magique, car il est utilisé par les fées, les marraines et les sorcières. En dernier lieu, la baguette magique est d'un puissant retour avec l'œuvre de Tolkien « le seigneur des anneaux », dans la saga de « Narnia » et enfin dans la série « Harry Potter ». Le personnage Harry Potter possède, dans la série, une baguette magique dès le premier tome, c'est-à-dire, dès la première année de sa scolarisation à Poudlard. Chez Mr Ollivander, fabricant et vendeur de baguettes magiques, les petits sorciers doivent faire un tour dans son magasin afin de se procurer une baguette qui l'accompagnera durant toute sa vie.

En réalité, cet objet possède un genre d'esprit, car c'est lui qui choisit son possesseur et non l'inverse : « (...) *c'est bien entendu la baguette qui choisit son maître.* »<sup>106</sup> déclare Mr Ollivander au jeune Harry. Après plusieurs essais, le jeune sorcier tombe sur sa fameuse baguette, car il sent une étrange connexion naître lui, et un lien mystique avec cet objet : « *Harry prit la baguette et sentit une étrange chaleur se répandre dans ses doigts.* »<sup>107</sup> Elle est décrite comme un assemblage d' : « *une combinaison originale : bois de Houx et plume de phénix, 27,5 centimètres. Facile à manier, très souple.* »<sup>108</sup>

Dans la technique adoptée par Rowling, la baguette magique du héros Harry Potter possède une baguette jumelle, celle de l'antihéros Lord Voldemort ; elles sont identiques dans le cœur : plumes du même phénix. De plus, Rowling accorde à ces baguettes magiques, dans sa fiction, une personnalité qui s'est créée tout au long du leur processus de fabrication. Cette sensibilité peut rendre les baguettes capables d'agir

---

<sup>106</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p, 91.

<sup>107</sup> Ibid. p.93.

<sup>108</sup> Ibid. p.93.

par elles-mêmes, refusant par exemple un autre maître. Le bois utilisé participe amplement à cette personnalité, par exemple la baguette magique du mage Lord Voldemort est en bois d'If, symbole de mort et de régénération : « *L'If a d'immenses pouvoirs surnaturels. A une époque, c'était l'une des rares espèces à feuillage persistant que l'on trouvait en Grande-Bretagne, ce qui en a fait un symbole à la fois de mort et de renaissance, toujours cette même immortalité que Voldemort recherche désespérément.* »<sup>109</sup> De cela, nous assistons à conclure que la matière et l'esprit de la baguette magique sont fortement liés à la personnalité du sorcier.

### **b- Le Choixpeau magique**

Le choixpeau magique est un chapeau exceptionnel et unique. Doué d'une âme, qui parle et qui décide dans quelle maison le nouvel élève doit être envoyé. Les quatre maisons de l'école Poudlard sont : Gryffondor, Poufsouffle, Serdaigle et Serpentard. Selon la fiction de Rowling, cet objet a acquis son privilège magique grâce à son possesseur Godric Gryffondor. Afin d'être juste et loyal envers les élèves et les envoyer vers la maison qui les représente le plus, ce fameux sorcier ensorcelle son chapeau et demande aux autres fondateurs des maisons de contribuer avec une partie de leur âme pour que cet objet soit au courant des différentes qualités des quatre maisons.

De cette manière le choixpeau magique saura répartir les élèves en fonction de leur personnalité et selon leurs vertus qui correspondent le mieux aux maisons. Le Gryffondor est un courageux, hardi, doté d'une force d'esprit. Le Poufsouffle est un loyal, patient et équilibré. Le Serdaigle est un sage, curieux et érudit. Enfin, le Serpentard est un rusé, déterminé et ambitieux. Telles sont les valeurs des quatre maisons.

Le choixpeau possède le don de legilimancie<sup>110</sup>, ce qui lui permet de lire les pensées de celui qui le met sur sa tête. Il peut également ressentir ses aptitudes et répondre aux pensées de celui-ci. Dans le premier tome, à la rentrée à l'école Poudlard, un 1<sup>er</sup> septembre, le jeune Harry Potter âgé de onze ans, attend impatiemment la cérémonie de répartition des élèves, il veut à tout prix être à la maison Gryffondor comme ses

---

<sup>109</sup> David, COLBERT, *Les mondes magiques d'Harry Potter*, Op. cit. p.178.

<sup>110</sup> Dans la saga d'Harry Potter, le terme désigne une branche de la magie, qui a pour objet la découverte des pensées de l'autre.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

parents et non pas à Serpentard, vu la réputation des élèves de cette maison. Quand le chapeau se posa sur sa tête, il a discerné en lui les attributs d'un élève de Serpentard, mais en le suppliant, le chapeau cède à son désir : « *Pas à Serpentard ? dit la petite voix. Tu es sûr ? Tu as d'immenses qualités, sais-tu ? Je le vois dans ta tête et Serpentard t'aiderait singulièrement sur le chemin de la grandeur, ça ne fait aucun doute. Alors ? Non ? Vraiment ? Très bien, si tu es sûr de toi, il vaut mieux t'envoyer à ... GRYFFONDOR !* »<sup>111</sup>

Dans le deuxième tome, le choixpeau magique sauve la vie d'Harry dans la chambre des secrets, en dissimulant dans sa calotte l'épée de Gryffondor afin de tuer le basilic. Il offre également, la même aide à Neville, camarade de classe d'Harry, pour tuer le serpent *Nagini*. Cet objet profite d'un rôle remarquable dans les sept tomes de la série de Rowling, car il met en exergue la force de la décision et du choix dans la vie de l'enfant, c'est en réalité préparer le futur adulte.

### c- La Cape d'Invisibilité

Selon la légende racontée par l'écrivaine dans sa série, cette cape appartenait à la mort elle-même. Par jeu d'allégorie, le fait qu'elle est invisible pour l'homme, fatale et improvisée, la mort usait d'une cape d'invisibilité, qu'elle a légué à *Ignotus Peverell*, l'aïeul de James et Harry Potter, ce qui explique la possession de celui-ci de cet outil magique.

La cape est décrite par Rowling, comme étant un tissu sombre orné de motifs, léger, doux et argenté : « *Harry ramassa le morceau de tissu brillant. En le prenant entre ses doigts, il eut l'impression de toucher de l'eau qu'on aurait transformée en étoffe.* »<sup>112</sup> Le protagoniste hérite cette cape au premier volume, de la part d'une personne inconnue comme cadeau de Noël : « *Ton père m'a laissé ceci avant de mourir. Il est temps que tu en hérites. Fais-en bon usage. Très joyeux Noël.* »<sup>113</sup>

La cape d'invisibilité possède des atouts très remarquables, car les enchantements qui l'enveloppent sont d'une extrême puissance, la rendant résistante à n'importe quel

---

<sup>111</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p. 125.

<sup>112</sup> Ibid. p. 200.

<sup>113</sup> Ibid. p. 200.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

sortilège nuisible et à l'épreuve du temps. Cependant, la personne qui la porte n'est pas à l'abri, elle reste fragile et vulnérable aux sorts, par exemple, au sixième tome, Harry Potter déguisé en cette cape reçoit le sortilège de pétrification de la part de son ennemi Drago Malfoy. Au dernier tome de la série, Harry a su que sa cape d'invisibilité est une des reliques de la mort, une pratique de la magie noire qu'on développera dans la partie Horcruxes.

Durant toute la série, la cape d'invisibilité est d'une grande aide pour notre protagoniste ; au premier volume, il l'utilise pour aller scruter le miroir magique Risèd. Dans le deuxième, il l'use pour se faufiler et écouter ce qui se passe dans la cabane d'Hagrid...etc. sans trop s'étaler sur les apparitions de cet objet, il faut préciser qu'il est omniprésent, et est utilisé par le protagoniste du premier au dernier volume de la série.

Pourquoi une cape d'invisibilité ? Peut-elle représenter un rêve humain universel ? Cet outil rend la matière, le corps plus précisément, imperceptible à l'œil nu, dissimulé à l'endroit voulu et des yeux de personnes précises. L'indiscrétion et la curiosité humaine, a créé chez l'homme un désir incessant de trouver un moyen de devenir invisible et d'assouvir ses défauts originels. Rowling, par le biais de la magie, a pu concevoir un simple objet doté d'une vertu magique afin de permettre à son protagoniste un épanouissement dans son faire et ses agissements.

### d- Pensine

Parmi tous les objets que contient le monde magiques des sorciers, la pensine est l'instrument le plus fascinant. Elle apparaît en premier lieu au quatrième volet, puis au sixième et enfin au dernier volet. Certes, ses apparitions sont rares mais elles ont agi d'une manière très influente sur le fil de l'histoire. Un simple récipient en pierre recouvert de runes et de symboles, mais il a la capacité de retenir les souvenirs d'un sorcier. La pensine permet la libération de l'esprit du sorcier en le débarrassant d'un souvenir trop lourd qu'il peut récupérer s'il le désire : « *la pensine permet de décharger son esprit de ses souvenirs aussi facilement qu'on déplace des données sur un disque dur.* »<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> William, IRWIN, Gregory, BASSHAM, *Harry Potter, mythologie et univers secrets*, France, Edition: Music&Entertainment books, 2011, p.221.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

La pensine, en forme de cuvette, contient les mémoires des sorciers qui l'ont usée, on peut accéder à ces souvenirs en regardant depuis son extérieur. Sa particularité magique est que la personne qui se penche pour regarder les souvenirs se sent aspiré par cet objet et transporté dans une autre dimension. Cette dimension est décrite selon Rowling comme un état second, où la personne transportée, assiste au souvenir, et le vit en trois dimensions sans que les personnes qui y sont ne remarquent sa présence.

Au quatrième volume, quand Harry Potter découvre la pensine au bureau du professeur Dumbledore, il aperçoit une matière étrange au fond d'elle :

*Elle était brillante, d'une couleur argent qui tirait sur le blanc, et elle remuait sans cesse. Sa surface ondulait comme de l'eau ridée par le vent puis, tel un nuage, elle se séparait en plusieurs fragments qui tournoyaient lentement en changeant de forme. On aurait dit de la lumière à l'état liquide ou du vent à l'état solide.<sup>115</sup>*

D'après cette description, Rowling fait des pensées humaines une sorte de substance de couleur argentée, mouvante, à la fois liquide et gazeuse. Le rôle capital qu'a joué la pensine est au tome six, car à ce stade de la série, le maître des ténèbres, tout puissant et dangereux, doit être anéanti. Cela se réalisera en cherchant dans ses souvenirs et ses pensées, de fouiner dans son enfance et découvrir ses secrets. Alors, Harry découvre l'identité de la mère de son ennemi, son enfance à l'orphelinat, sa scolarisation à Poudlard et sa réputation d'élève agressif. Cependant, le plus important est le souvenir d'Horace Slughorn, où Harry et le professeur Dumbledore découvrent le secret le plus dangereux de l'histoire de la magie noire : les Horcruxes.

Au dernier volet, grâce à la pensine, Harry Potter découvre la véritable posture du professeur Rogue et son vrai destin. Or, cet objet magique permet à notre protagoniste une autre réalité, une autre dimension de la vérité qu'il vit. Le jeune Harry, face à la pensine, doit comprendre et décider, il doit aussi interpréter la réalité qu'offre le souvenir.

Au dernier tome, quand il découvre la vérité sur le professeur Rogue et comment il a été manipulé par les décisions du professeur Dumbledore, cela dissout des années de haine envers lui, et le plongera dans une crise identitaire du fait d'avoir découvert que

---

<sup>115</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter et la coupe de feu*, Op. cit. p, 619.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

son destin était autre qu'on lui a fait croire, ou plus exactement, on l'avait retracé à sa place. La pensine, par allégorie, serait l'incarnation d'un procédé de vérité que le jeune esprit doit maîtriser afin de connaître et de se connaître, d'apprendre à ne pas se fier aux apparences, comme ne pas se laisser influencer par les jugements des autres personnes aussi proches qu'elles soient.

### e- La Pierre Philosophale

C'est un objet d'une extrême importance et d'une notoriété répandue dans le monde occidental depuis le moyen âge. La pierre philosophale acquiert la réputation d'être le but suprême de l'alchimie et devient le mythe médiéval par excellence, du fait qu'elle transforme les métaux en or et offre l'immortalité à celui qui boit son élixir.

Depuis le moyen âge, elle fût associée au fameux alchimiste français Nicolas Flamel, considéré comme son fabricant. Rowling reprend le mythe de cet objet ainsi que son personnage emblème et les réemploie dans le premier volume de la saga, faisant de lui son intrigue centrale :

*Les anciennes recherches alchimiques avaient pour objet de fabriquer la pierre philosophale, une substance légendaire dotée de pouvoirs étonnants. Cette pierre a en effet la propriété de transformer n'importe quel métal en or pur. Elle produit également l'élixir de longue vie qui rend immortel celui qui le boit.<sup>116</sup>*

Dans ce premier tome, le maître des ténèbres, l'incarnation du mal absolu et du pouvoir diabolique, est à peine vivant, une sorte d'ombre qui flâne d'un corps à un autre comme un parasite afin de pouvoir survivre. Alors, sur l'ordre de Voldemort, le professeur *Quirinus Quirrell* mène une enquête acharnée pour trouver la pierre philosophale et l'offrir à son maître pour lui permettre l'éternité. Dumbledore cache la pierre dans un endroit sécurisé sous sept différentes astuces de protection.

La première astuce consistait à consacrer le chien à trois têtes *Touffu* ou *Cerbère* selon la mythologie grecque, comme gardien de la trappe qui mène aux sous-sols où la pierre est y cachée. La deuxième épreuve est « le filet du Diable », une plante qui ligote la victime et la troisième correspond aux clés volantes, parmi lesquelles, Harry doit

---

<sup>116</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p, 216.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

attraper une seule clé. La quatrième épreuve est sous forme d'un échiquier géant, où la personne doit gagner la partie pour pouvoir passer à l'épreuve suivante, cette dernière est un monstre qu'il faut assommer, il s'agit d'un Troll de montagnes<sup>117</sup>.

La sixième épreuve est un test de potions magiques ; savoir quelle potion est l'antidote contre les flammes qui entourent la porte qui mène vers la pierre. Enfin, la septième et dernière épreuve est le miroir de Risèd, enchanté de façon qu'il dissimule la pierre à celui qui veut l'utiliser et l'offre à celui qui ne veut pas s'en servir. Toutes ces épreuves ont été surmontées par le professeur Quirrell, serviteur du mage noir Voldemort, et par Harry Potter.

En cherchant l'immortalité, l'avidité du personnage maléfique le pousse à commettre le plus terrible des actes, celui de tuer une licorne et boire son sang. Considérée comme un être pur et angélique, la licorne permet au buveur de son sang de survivre encore plus. La pierre philosophale serait l'incarnation du rêve utopique humain, richesse et immortalité, détenir l'or premier moyen de luxuriance et vaincre la mort le premier et dernier ennemi de l'homme par son élixir.

Rowling met en exergue comment cette avidité innée chez l'homme peut le conduire à sa perte. L'éducation éthique qu'elle transmet au jeune lecteur à travers ce premier tome, est que le désir humain se place souvent contre les lois de la nature afin d'arriver à assouvir son égoïsme éternel. Alors, à la fin de ce premier volume, le professeur Dumbledore et le créateur de la pierre philosophale, Nicolas Flamel se mettent d'accord pour la détruire et mettre fin à ces ambitions chimériques.

### f- L'Épée de Gryffondor

Cette épée est un objet enchanté appartenant toujours à, comme son nom l'indique, au fameux sorcier *Godric Gryffondor*. Elle est constamment associée au choixpeau magique. L'épée, d'après la description de Rowling, mesure quatre-vingt-six centimètres de long, fabriquée en argent pur et possède un manche estampé de rubis.

---

<sup>117</sup> Dans la saga de Rowling, créature de la région montagneuse, le troll est géant, doté de gourdin, idiot et dangereux à la fois

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Les véritables fabricants de cette épée sont des créatures merveilleuses appelées les Gobelins ; dotés d'une intelligence remarquable et d'un dévouement incomparable à leurs ouvrages, impitoyables et dangereux à la fois. Ils sont représentés dans la série de Rowling comme les banquiers de Gringotts : « *Les gobelins de J. K. Rowling semblent se situer à mi-chemin entre le bien et le mal. Cet équilibre en fait des gardiens parfaits pour la banque Gringotts, mission qui nécessite d'être à la fois fiables et impitoyables.* »<sup>118</sup>

Ces gobelins revendiquent constamment le droit de possession de l'épée de Gryffondor car celle-ci était fabriquée par leur roi, *Ragnuk 1<sup>er</sup>*, ce qui créera une tension entre la communauté des sorciers et ces créatures. Dans le dernier volume, Rowling révèle cette information par le biais du personnage gobelin *Gripsec* : « *Cette épée était celle de Ragnuk 1<sup>er</sup> et elle lui a été prise par Godric Gryffondor ! C'est un trésor perdu, un chef-d'œuvre de l'art des gobelins ! Il appartient aux gobelins !* »<sup>119</sup>

Ce qui procure à l'épée de Gryffondor ses particularités magiques est sa forte ressemblance avec l'épée du roi Arthur, car il est connu dans l'œuvre de Rowling que l'épée surgira du choixpeau à toute personne qui en a besoin, à condition qu'elle soit un élève digne de la maison Gryffondor à Poudlard. Si le sorcier appartient à une autre maison que Gryffondor, il ne peut l'extraire. Cela nous rappelle fortement l'Excalibure du roi Arthur, objet légendaire que seul qui peut l'extraire devient roi de toute la Bretagne.

L'argent qui compose l'épée de Gryffondor fait d'elle un objet qui repousse les matières impures de façon qu'elle absorbe ces matières (comme le sang ou le poison) afin de les déverser sur l'adversaire comme un bouclier ; c'est le cas du deuxième tome de la série. Cette épée acquiert la capacité de détruire les Horcruxes, donc elle est un moyen agissant contre la magie noire. Durant toute la série, l'épée de Gryffondor représente un élément central de l'intrigue de chaque volume et de la série toute entière.

Dans la Chambre des Secrets, aidé par le phénix de Dumbledore, Harry découvre l'épée dans la calotte du choixpeau magique, et avec laquelle il tue le basilic, en transperçant son palais. A la fin de cette partie de la série, le professeur Dumbledore

---

<sup>118</sup> David, COLBERT, *Les mondes magiques d'Harry Potter*, Op. cit. p.90.

<sup>119</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter et les reliques de la mort*, Op. cit. p, 590.



## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

explique au jeune Harry que seul un véritable Gryffondor peut se servir de l'épée ; cette déclaration soulage l'enfant et met fin à ses doutes concernant son appartenance à l'école Gryffondor ou Serpentard.

Au sixième volet, le professeur Dumbledore use de l'épée afin de détruire la *baguette de Gaunt* une des reliques de la mort et devenue un des Horcruxes cloitrant une partie de l'âme de Voldemort. Après sa mort, le professeur Dumbledore désigne dans son testament Harry Potter comme héritier de l'épée. Pourtant, considérée comme un legs de l'école Poudlard, on lui refuse cette possession. Alors, tout au long du dernier volume, les trois jeunes sorciers (Harry, Ron et Hermione) sont à la recherche de l'épée, car sachant qu'elle détruit les Horcruxes, il faut absolument la retrouver afin d'anéantir Lord Voldemort. Harry la trouve dans une mare gelée, alors les trois sorciers arrivent à détruire les Horcruxes trouvés. Le dernier Horcruxes est le serpent Nagini que Neville, ami d'Harry et un Gryffondor, décapite en utilisant l'épée.

L'écrivaine fait revivre l'image stéréotypée du chevalier avec son épée. vu l'importance qu'elle accorde à cet objet dans son œuvre, nous pouvons apercevoir la résurrection de la tradition médiévale du chevalier mené de son épée face au monstre (Dragon dans la majorité des cas) qui incarne la force du Mal. Cette image met en exergue la représentation héroïque des protagonistes, car non seulement Harry Potter qu'a usé cette épée, mais elle est utilisée par plusieurs personnages (Dumbledore, Ron, Hermione, Neville...). L'écrivaine ne restreint pas l'honneur de l'épée qu'à Harry l'Elu, mais à plusieurs sorciers, ce qui interpelle pour nous le mythe des chevaliers de la table ronde du cycle arthurien, où le tout et l'un participent mutuellement à la gloire de l'autre.

### **g- La coupe de feu**

Elle représente l'objet emblème, et l'intrigue centrale du quatrième volet « Harry Potter et la coupe de Feu ». Elle est dotée d'une grande capacité magique, du fait qu'elle sert à désigner les trois champions qui participeront aux épreuves du Tournois des trois sorciers. Selon la description fournie par Rowling à cette coupe, ce n'est qu'un grand récipient en bois : « *Dumbledore sortit du reliquaire une grande coupe de bois*

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

*grossièrement taillé. La coupe en elle-même n'aurait rien eu de remarquable s'il n'en avait jailli un gerbe de flammes bleues (...) »<sup>120</sup>*

De vue, la coupe n'a rien d'extraordinaire, cependant, elle est ensorcelée de façon qu'elle enregistre les noms des participants qui veulent concourir au Tournois et refuse la candidature des élèves mineurs. C'est comme si il s'agit d'une programmation d'un ordinateur. Pour soumettre sa candidature, le jeune sorcier doit écrire son nom et son école sur un morceau de parchemin et le jeter dans la coupe. Cette dernière, choisira le candidat adéquat, qui représentera le plus parfaitement possible son école ; elle est ensorcelée pour choisir le meilleur des concurrents. Pourtant, la coupe choisit Harry Potter, étant encore mineur, comme deuxième champion de l'école Poudlard à côté du jeune sorcier Cédric Diggory.

Malgré la limite d'âge qu'a tracée le professeur Dumbledore autour de la Coupe de Feu, elle fut trompée par Barty Croupton Jr, qui a utilisé un sortilège de confusion très puissant. Cet homme, un fervent adepte du grand mage noir Voldemort, avait ensorcelé la Coupe de Feu afin qu'elle sélectionne le nom d'Harry Potter, ainsi, sa participation au Tournois permettrait au Lord Voldemort de le capturer et le tuer.

La Coupe de Feu présente d'énormes points communs avec le Saint Graal qui est également à l'origine de Tournois et de batailles. Le Saint Graal, d'après la tradition médiévale, serait la coupe dans laquelle aurait bu Jésus-Christ lors de la Cène, son dernier repas avec les apôtres. Dans la tradition biblique, la coupe était un calice d'argent étincelant, pourtant, il est fort probable que c'est faux. En réalité, la coupe appartenait à un pauvre charpentier : « *le Graal n'ait été qu'un simple récipient en bois, tout comme la Coupe de Feu.* »<sup>121</sup> Le Graal avait également des qualités magiques, par exemple, si un malade y buvait, il était miraculeusement guéri. De plus, le Saint Graal pouvait désigner le chevalier digne de lui, et repoussait celui qui ne l'est pas.

A travers la Coupe de Feu, nous pouvons discerner toute une trame de mythes présente dans l'œuvre de Rowling, une continuité d'objets et de personnages mythiques. Avec l'épée de Gryffondor nous sommes transportés aux légendes

---

<sup>120</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et la coupe de feu*, Op. cit. p. 272.

<sup>121</sup> David, COLBERT, *Les mondes magiques d'Harry Potter*, Op. cit. p.90.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

arthuriennes (Merlin l'enchanteur, l'Excalibure, Chevaliers de la Table Ronde...) cette mythologie médiévale se complète avec l'image de la Coupe de Feu représentée par Rowling, qui serait l'incarnation de l'emblème du cycle arthurien : le Saint Graal.

### h- La Carte du Maraudeur

C'est une carte magique conçue par les Maraudeurs. Elle représente le plan détaillé du château de Poudlard avec toutes ses salles, recoins, couloirs et même les passages secrets. Elle dévoile également les personnes qui y sont se déplaçant d'une pièce à une autre. C'est un objet qui suscite un certain amusement, car quand elle est inactive, la carte n'est qu'un simple morceau de parchemin très abimé, cependant, elle s'active quand le sorcier l'effleure de sa baguette magique en formulant cette phrase : « *Je jure solennellement que mes intentions sont mauvaises !* »<sup>122</sup> Une fois cette phrase prononcée, la carte dévoile petit-à-petit le plan de l'école et les personnes qui y sont (Professeurs, élèves, fantômes...) avec leurs noms au-dessus. Et pour la désactiver, il faut prononcer « *Méfait accompli !* »<sup>123</sup>

Le sortilège appliqué sur la carte est très puissant, il s'agit d'un sortilège d'*Homonculus*, il permet au propriétaire de la carte de suivre le déplacement de toutes les personnes se trouvant dans un lieu précis. Assez puissant car il ne peut être dupé par les techniques de dissimulation qui existent dans le monde des sorciers : capes d'invisibilité, le polynectar (qui transforme le sorcier qui l'a bu sous forme d'une autre personne) ou les Animagi (ceux qui se transforment en animaux), ainsi, la carte dévoile toujours la véritable identité de la personne.

Rowling introduit cet objet au troisième volet de la série, la carte fut découverte par les jumeaux Fred et George Weasley, en détention chez Mr Rusard le concierge de l'école. Ils l'ont volé du tiroir de son armoire de rangement. Avec leur caractère turbulent, drôle et farceur, les jumeaux ont usé de la carte pour esquiver les cours et réaliser leurs farces en cachette. Ils offrent la carte du Maraudeur à Harry Potter au troisième tome : « *On a un cadeau de Noël pour toi, avec un peu d'avance.* »<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup>J.K.ROWLING. *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*. Op.cit. p, 210.

<sup>123</sup>Ibid. p, 211.

<sup>124</sup>Ibid. p, 208.

Ainsi, elle devient sa propriété comme la cape d'invisibilité. Les Maraudeurs sont les créateurs de cette carte, ainsi que ses premiers propriétaires. Pourquoi avoir inventé cette carte ? La première cause de cette création est que James Potter (le père d'Harry), Sirius Black et Peter Pettigrow, afin de soutenir leur ami Remus Lupin dans ses transformations douloureuses en Loup-garou, ont trouvé l'occasion de devenir des Animagi (se transformer en animal).

Dans leur forme d'animal, les jeunes sorciers rôdent la nuit dans le château de Poudlard. Emervillés par sa structure, ils profitent de leur sorties nocturnes cachés sous la cape d'invisibilité, ils dessinent le plan complet du château avec ses moindres recoins. Les quatre sorciers ont enchanté la carte afin qu'elle ne soit pas lue par n'importe quelle autre personne. De plus, elle est ensorcelée de manière qu'elle indique la position de chaque personne se trouvant dans l'enceinte du château de Poudlard.

Cette carte aidera Harry Potter, comme ses créateurs, à enfreindre la loi, car déçu de ne pas avoir l'autorisation d'aller au village Pré-au-lard, il découvre dans la carte un passage secret qui relie l'école à ce village. Alors, il y ira maintes fois en cachette. Mais le point essentiel dans l'intrigue de ce volume, est que la carte indique le nom d'une personne supposée être morte ! Sachant qu'elle indique toujours la vérité, ça ne peut être une erreur. Cette personne est le troisième maraudeur Peter Pettigrow, susceptible être tué par Sirius Black, mais en réalité, il était le traître qui était la cause de la mort des parents d'Harry Potter, alors, afin de se cacher, il se transforme pendant 10 ans en rat, et seule la carte du Maraudeur a pu dévoiler son secret.

#### **i- Le Retourneur de temps**

« *Ce qu'il nous faudrait, c'est un peu plus de temps...* »<sup>125</sup> Tel est le vœu de toute personne prononcé par le professeur Dumbledore au troisième volet, en insinuant l'utilisation du Retourneur de temps. Cet objet en forme de sablier est aussi révélé, comme la carte du Maraudeur, à la troisième partie de la série.

Le Retourneur de temps sert à remonter le temps comme son nom l'indique, mais sa capacité ne dépasse pas cinq heures, au-delà de cette limite, le voyageur dans le

---

<sup>125</sup>Ibid. p. 419.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

temps se trouve en danger. Alors, son utilisation est gouvernée par plusieurs lois, et pour éviter l'abus de son utilisation, le ministère de la magie a prévu des sanctions assez sévères.

Durant toute l'histoire de ce troisième volet, le lecteur n'a aucune idée de l'existence de cet objet, sauf quelques insinuations faite par le narrateur dans le comportement du personnage Hermione. Les deux sorciers, Harry et Ron, ont remarqué que leur amie apparaissait et disparaissait d'une manière très floue et insolite. En réalité, étant une élève studieuse et très intelligente, Hermione voulait assister à tous les cours présentés à Poudlard, alors, le professeur McGonagall lui offre cet objet afin de pouvoir assister à tous les cours au même moment, en remontant le temps à chaque fois d'une heure.

La seule condition exigée par la tutelle est qu'elle ne doit pas révéler l'existence de cet objet à ses proches ou ses amis, ça doit rester un secret absolu. Mais à la fin de l'histoire, après la capture de Sirius Black, le parrain d'Harry, et la décision de l'exécution de Buck l'hippogriffe, innocents tous les deux, le professeur Dumbledore permet à Hermione, avec Harry, de remonter le temps de trois heures : « *Vous pourrez sauver plus d'un innocent ce soir (...) Miss Granger, trois tours devraient suffire. Bonne chance.* »<sup>126</sup>

Cependant, le professeur Dumbledore insiste sur un détail très important, celui de ne pas être aperçu par l'autre image du sorcier qui utilise le Retourneur de temps, d'une autre manière, Hermione et Harry ne doivent pas se mettre dans le champ de vision des autres Hermione et Harry présents dans le fil du temps normal. Il leur déclare : « *Mais rappelez-vous ceci, tous les deux : il ne faut pas que l'on vous voit.* »<sup>127</sup>

Le voyage dans le temps était, et cela depuis le moyen âge, l'ambition la plus forte de l'être humain, voulant améliorer son destin, il espère changer son futur et corriger son passé. L'homme n'a cessé d'inventer des moyens (par le biais de la science et de la littérature) qui lui permettront de vivre ce rêve. La première mention du voyage dans le temps était avec Merlin l'enchanteur dans le cycle arthurien. Nous citons également

---

<sup>126</sup> Ibid. p, 419-420.

<sup>127</sup> Ibid. p, 420

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

Jules Verne en France, ainsi que la fameuse théorie du physicien allemand Einstein « la relativité » où il déclare que l'écoulement du temps est une illusion.

Le temps représente un phénomène d'anxiété pour l'homme : revenir dans le temps, avoir plus de temps, accélérer le temps, sont une motivation d'un rêve utopique et idéal. Cependant, la réalité exige à ce que l'homme admet l'impossibilité de cette démarche, pour cette raison qu'Hermione rend l'objet à la fin de l'histoire, et au cinquième volet de la série, tous les Retourneurs de temps du ministère de la magie sont détruits.

### j- Les Horcruxes

Sujet principal du sixième et dernier tome de la série de Rowling, il s'agit d'un objet issu d'une pratique de magie noire très puissante. Le but essentiel de cette pratique est de feindre la mort et devenir immortel. C'est le vœu absolu du maître des ténèbres : Lord Voldemort, alors, il fait recours à cette pratique afin de diviser son âme en sept parties. Pour cela, il faut que le sorcier commette un meurtre, ainsi une partie de son âme peut être cachée dans un objet, un animal ou même une personne de son choix.

Il s'agit d'une pratique tellement ignoble et horrible, que presque toute la communauté des sorciers l'ignore, sauf le professeur Dumbledore et le professeur Horace Slughorn qui avait informé Lord Voldemort de cette pratique quand il était son élève à l'école Poudlard. Après avoir placé les parties de son âme dans des objets, le créateur des Horcruxes doit les protéger par des sortilèges puissants contre leur destruction. Seul le feu de Feudeymon<sup>128</sup> et le venin du Basilic sont capables de détruire les Horcruxes.

La survivance du fragment de l'âme enfermée dans l'objet dépend de la conservation de celui-ci, car même si le sorcier créateur des Horcruxes est mort, cette partie de son âme cachée est toujours vivante. Mais si l'objet est détruit, l'âme périt avec. Voldemort avait divisé son âme en sept parties extérieures en gardant la huitième dans son corps. Il avait réalisé l'acte le plus inenvisageable de l'histoire de la magie

---

<sup>128</sup> Dans la fiction de Rowling, il s'agit d'un feu magique lié à la magie noire, ses flammes peuvent prendre la forme de bêtes féroces, tel un dragon par exemple.

## CHAPITRE II. Étude plurielle de la représentation de l'enfant-héros dans la série « Harry Potter » de Rowling

---

noire ; il déclare au sixième tome : « *Moi qui suis allé plus loin que quiconque sur le chemin qui mène à l'immortalité.* »<sup>129</sup>

Les sept fragments de son âme sont dissimulés dans : le journal intime de Tom Jedusor, la bague de Gaunt, le médaillon de Salazar Serpentard, la coupe de Helga Poufsouffle, le diadème de Rowena Serdaigle, le serpent Nagini et Harry Potter lui-même. Harry, aidé par le professeur Dumbledore puis par ses amis, arrive à supprimer toutes les parties cachées du mage noir, et lors du dernier combat, le jeune sorcier tue Lord Voldemort et sauve le monde.

Cette représentation du combat héroïque dans le récit, est un reflet de l'archétype Bien/Mal, cependant, l'écrivaine insiste sur la valeur du bienfait et la médiocrité du méfait, autrement dit, quelles que soient la force, la richesse et la vigueur du mal, le bien arrive perpétuellement à son esplanade maintenue, celle de l'absolu vainqueur. Même si Lord Voldemort détient la force, l'immortalité, des alliés dans le monde entier ; Harry Potter, jeune, modeste et humain, a pu mettre fin au mal et détruire le mage noir.

---

<sup>129</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*, Op. cit. p, 576.

### Conclusion

Pour conclure ce deuxième chapitre, nous pouvons affirmer que les approches appliquées sur le personnage, nous ont procurés des résultats affirmant son statut sémiologique. Toute sa composition, fait de lui un être chargé de signification et se dispose de substituer une réalité et d'être à l'image d'une personne réelle.

A travers ce chapitre nous avons abordé le personnage Harry Potter en l'étudiant sur le plan onomastique, sémiotique et narratologique. Nous avons réalisé également son inscription mythologique en tant jeune sorcier.

Nous avons pu également, explorer l'univers fictif de l'œuvre de Rowling afin de découvrir sa composition immanente et soustraire les éléments qui ont participé à son édifice. Ainsi, nous sommes arrivés à identifier les différents aspects que l'écrivaine avait pris en compte pour construire son cadre narratif.



**CHAPITRE III. Pour une  
analyse sémiotique de l'enfant-  
héros dans la trilogie *l'Autre*  
de Bottero**

### **Introduction**

Dans ce troisième chapitre, nous sommes dans l'obligation de tracer l'itinéraire de la fantasy française. Nous avons déjà mentionné que le genre fantasy est, par excellence, une tradition anglo-saxonne, cependant, son apparition en France est très récente. Grâce aux œuvres de Pierre Bottero, nous pouvons actuellement parler d'une fantasy purement française.

Nous avons jugé adéquat de faire découvrir l'auteur Pierre Bottero, ainsi qu'énumérer les différents auteurs français qui ont contribué à ce genre de l'imaginaire. Ensuite, nous nous pencherons sur l'étude plurielle des jeunes protagonistes de l'œuvre de Bottero. Natan, Shaé et Elio seront notre objet d'étude dans ce chapitre, nous devons appliquer les mêmes approches que celles appliquées sur le personnage de Rowling.

Ces personnages seront objet d'étude d'une approche onomastique, nous analyserons également leur faire (rôle actantiel et rôle thématique), leur biographie, leur physique et leur construction psychologique. En dernier lieu, nous dévoilerons l'univers romanesque de Bottero avec sa composition double (monde réel, monde imaginaire).

### **III. POUR UNE ANALYSE SEMIOTIQUE DE L'ENFANT-HEROS DANS LA TRILOGIE *L'AUTRE* DE BOTTERO**

#### **III.1. Bottero, admirateur de Tolkien et créateur de la fantasy française**

##### **III.1.1. De la tradition anglo-saxonne à l'œuvre française**

La fantasy en littérature de jeunesse, n'existe que depuis peu de temps en France en tant que genre littéraire indépendant. Cependant, elle est parvenue à s'imposer suite au succès phénoménal de la saga *Harry Potter*, et devient même une véritable mode pour les écrivains pour la jeunesse. Ce genre apparaît, aujourd'hui, comme riche et varié, nombreux sont les éditeurs qui publient ce genre littéraire. De la sorte, on trouve des maisons spécialisées en Fantasy, qui proposent des ouvrages pour la jeunesse, comme les éditions Mango, Albin Michel, Bayard, Milan, Rageot, Gallimard ou encore Hachette. Ces maisons éditent bien évidemment les grands ouvrages anglo-saxons, mais s'appliquent également à faire découvrir les jeunes talents français des genres de l'imaginaire.

Il n'existe pas de terme français précis pour indiquer les littératures de l'imaginaire et les différents genres qui en dérivent. Le genre fantasy a pour origine le roman gothique qui a connu un succès incomparable au XIX<sup>ème</sup> siècle en Angleterre. Originaire de Grande-Bretagne, c'est un genre qui découle du romantisme où le surnaturel et l'étrange sont maîtres du jeu.

La fantasy est souvent amalgamée avec le roman noir en France, mais en réalité, elle marque une exaltation pour l'abus de sensations fortes, de la nature, de créatures imaginaires et d'aventures merveilleuses. Elle se lie à un univers imaginaire bien déterminé : des châteaux hantés, des lieux étranges et des prisons médiévales. Sorciers, esprits, fées, anges et démons, gobelin et elfes y sont généralement présents dans ce genre de littérature, et les personnages sont confrontés à un monde surnaturel qui les angoisse et qui les menace.

Ce court passage nous oriente vers les origines lointaines de la fantasy qui remontent à l'Antiquité avec les épopées d'Homère, ainsi qu'au Moyen Âge avec les chansons de gestes, car « *Elle s'est inspiré des genres anciens, le roman d'aventure, les*

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

*épopées antiques, les chansons de geste... pour les amalgamer et se créer, unique.* »<sup>1</sup> Ensuite, du XVII<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle, la fantasy prend de l'ampleur avec la mode des contes de fées et du merveilleux en France, avec les Contes de Perrault, de Mme D'Aulnoy, ou encore Mm Le Prince de Beaumont, qui étaient déjà à l'époque des écrivains pour la jeunesse. Après cette époque, la fantasy disparaît totalement de la production française suite à l'évolution du courant réaliste, bien qu'en parallèle, elle persiste toujours en Angleterre à travers les comptines : *les nursery rhymes* et se développe encore plus à l'époque victorienne.

Parmi les écrivains de fantasy les plus notables de cette période, nous en citons George Mac Donald, avec trois romans destinés à la jeunesse où l'on assiste à une esquisse de l'élaboration des fondements de la fantasy moderne : *At the back of the North Wind*, *The princess and the Goblin*, *The princess and Curdie*. Nous pouvons citer également dans ce registre : Charles L. Dodgson, connu sous le nom de Lewis Carroll, créateur d'*Alice au pays des merveilles* ou Rudyard Kipling et son *Livre de la Jungle*, qui installe les bases de la fantasy Animalière.

La fantasy s'impose définitivement à l'époque Edouardienne, elle est surtout marquée par l'œuvre incontournable de James M. Barrie *Peter Pan* et *Le vent dans les saules* de Kenneth Grahame. Tardivement, aux États-Unis, des écrivains présentent les premières sagas qui généreront définitivement les fondements de ce nouveau genre, L. Franck Baum publie *Le magicien d'Oz*. Au XX<sup>ème</sup> siècle, on s'éveille réellement à la fantasy, avec notamment Robert E. Howard et son célèbre *Conan le Barbare*, qui donnera naissance au sous-genre que l'on appellera « *Heroic Fantasy* ». Les années 1930 à 1950 représentent l'âge d'or de la fantasy anglaise avec de grands écrivains comme Mervyn Peakeles *chroniques du château de Gormenghast*, et T.H White, fondateur de la fantasy Arthurienne moderne.

En 1955, la publication du *Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien, fondateur de la *High fantasy*, marque un étonnant impact dans la littérature de jeunesse à l'époque. L'œuvre avait été déjà précédée en 1937 par celle de *Bilbo le Hobbit*, réalisées à l'intention des enfants. *Le Seigneur des anneaux* est considéré par beaucoup comme

---

<sup>1</sup> Mats, LÜDEN, *La fantasy*, Paris, Coll. Réseau, Edition ELLIPSES, 2006, p. 6.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

l'ouvrage fondateur du genre, qui a exhibé la fantasy avec toute sa splendeur, avec la création d'un univers complet et fouillé. C'est cette œuvre qui a permis à la fantasy de se constituer comme un genre littéraire à part entière qui n'était auparavant qu'une branche obscure de la science-fiction.

Les œuvres de fantasy se multiplient énormément durant les années 70, mais ce sont les années 80 qui amènent un renforcement au genre aux États-Unis avec des auteurs qui cherchent à étendre le genre à d'autres thèmes que l'*Heroic* ou la *High fantasy*. Ces années développent le thème du passage des Héros à un " monde secondaire ", thème qui devient une mode pour le genre, abondamment utilisé aujourd'hui en jeunesse, comme nous le verrons plus tard.

Cette autorité anglo-saxonne est constamment agissante de nos jours, ne serait-ce que par le terme anglais *fantasy* utilisé pour décrire ce genre. Souvent confondue avec le fantastique, la fantasy répond à des codes et des attentes entièrement différents. En s'appuyant sur la classification du théoricien Todorov, nous pouvons constater que la fantasy est un genre qui unit le fantastique au merveilleux.

Dans cette partie de la recherche, il paraît pénible de réaliser un panorama exhaustif de la production française actuelle, riche et divergente en thématique. Il est également difficile de déterminer si la fantasy en France possède des particularités spécifiques sans avoir au préalable une connaissance solide de la production française autant qu'étrangère. Nous proposerons donc de nous intéresser au roman de la fantasy le plus répandu en littérature de jeunesse française, le roman initiatique inspiré du merveilleux qui semble proche de la tradition anglo-saxonne, comme *Harry Potter* de J.K. Rowling ou *A la croisée des mondes* de Philip Pullman.

« *La light fantasy : des héros enfantins, du nonsense, des monstres, des mondes qu'on démonte comme des monstres, un tragique latent [...] tempéré par un humour parfois insolent, parfois léger, des superpouvoirs plus amusants qu'inquiétants, des quêtes initiatiques telles qu'on peut les vivre à douze ans.* »<sup>2</sup> Telles sont les particularités de la fantasy que nous analysons à travers cette recherche, un héros enfant, un humour léger et essentiellement des quêtes initiatiques.

---

<sup>2</sup> Jacques, GOIMARD, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Edition Agora, 2003, p, 493.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

C'est durant les années 1990 que la fantasy marque son retour en France, « inspirée par l'étranger et poussée par la mode des jeux de rôles avec *Donjons et Dragons* »<sup>3</sup>. Ainsi, paraît la Trilogie *des Elfes* de Jean Louis Fejtaine et *Le cycle de l'ancien futur* de Denis Duclos. De jeunes auteurs apparaissent et tracent leur destinée dans le genre de fantasy française comme David Calvo ou Léa Silhol, d'autres écrivent également pour la jeunesse comme Matthieu Gaborit, Laurent Kloetzer ou encore Fabrice Colin.

Il s'agit en France d'un phénomène nouveau, naissant d'une acclamation phénoménale pour des best-sellers anglo-saxons. Malgré l'existence du genre des contes de fées, ancêtres de la Fantasy moderne, cette dernière ne s'installe en France qu'après la notoriété du genre en anglais. Avec les autres genres de l'imaginaire, la fantasy a longtemps été considérée comme un " mauvais genre ", que l'on ne donnait pas à lire aux enfants. Cependant, la fantasy s'est tout de même procuré un emplacement dans l'avant-garde littéraire et le paysage éditorial français.

Avec la diversification considérable de la littérature de jeunesse ces dernières années, il semble assez logique que ce genre devient une préférence pour les jeunes lecteurs. Parmi les auteurs de fantasy pour la jeunesse française nous pouvons citer Pierre Grimbert qui a écrit *Les Enfants de Ji*, Jean Charles Bernardini et sa série *Le cercle magique*, Jean Claude Mourlevat avec *La rivière à l'envers*, Eric l'Homme et la trilogie du *Livre des étoiles*, Serge Brussolo avec entre autres *Peggy Sue*, et Sophie Audouin-Mamikonian avec *Tara Duncan*. Tous ces écrivains, et grâce à leurs fictions, ont relancé la fantasy dans le territoire français au XXI<sup>ème</sup> siècle. Nous nous pencherons essentiellement dans ce chapitre, sur l'étude de l'œuvre de l'écrivain français Pierre Bottero, considéré comme le créateur incontournable de la fantasy française et cela à travers son cycle d'*Ewilan* et sa trilogie *L'Autre*.

#### III.1.2. Bottero et la fantasy française

« Je déteste les romans fantastiques étroits. J'avais envie de dégager les horizons, d'ouvrir des univers »<sup>4</sup>, tels sont les propos de Bottero lors de sa rencontre avec

---

<sup>3</sup> Notes de lecture.

<sup>4</sup> Propos de Pierre Bottero dans : DARGENT, Françoise. Pierre Bottero : la « fantasy » française. Le Figaro [en ligne]. 2008 [consulté le 19 mars 2020]. Disponible à l'adresse :

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

Françoise Dargent où il déclare à haute voix son envie de créer de nouveaux horizons pour la jeunesse. Il aspirait donner une nouvelle image à la littérature de l'imaginaire pour le lectorat français, car ceux-ci sont, d'une certaine manière, néophytes face à la fantasy purement anglo-saxonne.

Pierre Bottero est né le 13 février 1964 à Barcelonnette, dans les Alpes. Encore adolescent, il s'installe en Provence, qui n'a plus quittée. Il affirme dans ses interviews qu'il ne peut se dissocier du climat provincial, car il lui procure sérénité et inspiration. « *Sa plume est encore plus habile sous l'air pur* »<sup>5</sup>. Marié et père de deux filles, il a pratiqué pendant longtemps et avec grande satisfaction, la profession d'instituteur avant de se consacrer entièrement à l'écriture.

Épris de lecture depuis toujours, c'est surtout la littérature de l'imaginaire, et plus particulièrement la trilogie du *Seigneur des anneaux* qui donne à Pierre Bottero le goût des livres. Grâce à sa fille qui lui a demandé de l'aider dans le concours d'écriture qu'il réalise sa première œuvre. Encouragé par sa famille, il l'envoie à un éditeur, ce dernier accepte de la publier.

Il publie ses premiers textes chez Flammarion, dont *Amies à vie*, son premier livre, avant d'éditer chez Rageot la saga d'*Ewilan*, *Le Pacte des Marchombres*, et la trilogie *L'Autre*. D'autres projets d'écriture ont vu le jour, principalement chez Rageot, ou bien étaient en gestation puisque Bottero, quand il n'est pas en tournée, passait l'essentiel de son temps à écrire, à imaginer d'autres univers pour ses lecteurs.

Pierre Bottero a remporté le prix Ados Rennes/Ille-et-Vilaine 2008 pour le premier tome de *L'Autre, le souffle de la hyène*, paru chez Rageot. Ce prix est attribué chaque année à un écrivain par les collégiens qui doivent voter pour un livre parmi dix. Il a reçu également le prix départemental des collégiens de l'Hérault en 2007 décernés par les 6<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> pour son livre *Le Pacte des Marchombres* (trilogie dédiée à la vie d'Ellana, l'un des personnages principaux de la double trilogie *La Quête d'Ewilan* et *Les Mondes d'Ewilan*). Il a aussi reçu le Prix Imaginales des collégiens 2011 (Épinal) pour son livre *Les Âmes croisées*. Le 4 décembre 2008, Pierre Bottero a également reçu le prix

---

<https://www.lefigaro.fr/livres/2008/07/23/03005-20080723ARTFIG00279-pierre-bottero-la-fantasy-francaise-.php>

<sup>5</sup>Ibid.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

du Paille en queue, à l'occasion du troisième salon du livre de jeunesse de l'océan Indien, au Port à la Réunion.

Dans la tradition de la fantasy, Tolkien avait commencé, et les auteurs contemporains ont suivi son illustre tradition de l'univers fabuleux. Ils avaient également emprunté ses techniques avec plus ou moins de succès. Devant l'épanouissement des ouvrages de littérature dite de fantasy, nous pouvons constater leur impact colossal dans le monde entier, l'exemple de la saga *Harry Potter*, en est la forte preuve de ce succès. Dans le cas de Pierre Bottero, le nombre de vente est assez éloquent. Il est l'auteur français qui dépasse le million d'exemplaires vendus pour ses trois trilogies, conçues comme un cycle complet pour la jeunesse.

*À 12 ans, j'ai découvert Le Seigneur des Anneaux et ça a été une révolution. Je n'ai plus ressenti le besoin de passer par le jeu pour être dans le livre. Le roman se suffisait à lui-même. À partir de ce moment, je me suis passionné pour la littérature fantastique, que je devrais alors que j'avais beaucoup de réticences vis-à-vis des romans proposés à l'école*<sup>6</sup>

Quand Bottero était encore un instituteur, il avait écrit son premier ouvrage *Amies à vie*, cependant, c'est le succès phénoménal de son œuvre *Ewilan*, qui l'a poussé à abandonner son métier qu'il lui a procuré une grande connaissance des enfants et de ce qu'il appelle leurs « lectures plaisirs » qui ne sont pas essentiellement les textes qu'on leur prescrit. Bottero va à l'encontre de cette idée préalable qui prétend que les textes de fantasy exercent une mauvaise influence sur les enfants, ce genre de livres qui les plongeraient dans des mondes factices et irréels, « *Je ne conçois pas la fantasy comme une littérature de fuite mais bien comme une littérature de l'équilibre. Je n'ai jamais rencontré de lecteurs qui perdent pied. Il ne faut pas oublier que la pression sur les enfants se fait de plus en plus forte et que ces livres relèvent du plaisir pur, sans calcul.* »<sup>7</sup>

Pierre Bottero est un écrivain qui se laisse séduire par la profondeur de ses personnages, leur inscription héroïque et brave, ainsi que l'intensité de ses histoires, qui mêle subtilement humour et émotion. Une authenticité singulière se dégage de son œuvre, qui lui octroie amplement le titre de créateur de la fantasy française, du fait

---

<sup>6</sup> Rencontre avec Pierre Bottero par Hélène Sagnet, directrice de Lecture Jeunesse et de la rédaction de *Lecture Jeune* Septembre 2009.

<sup>7</sup> Ibid.



### **CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero**

---

qu'il est question de faire un pari sur un genre littéraire du domaine de l'imaginaire, où rares ceux qui ont osé l'aborder. Pierre Bottero est décédé à l'âge de quarante-cinq ans d'un accident de moto, en novembre 2009.

La trilogie *L'Autre* qui constitue notre objet de recherche, relate l'histoire de deux jeunes lycéens, l'un se trouve au Canada, Natan, la deuxième à Marseille, Shaé. Incapables de comprendre leurs capacités pourtant si étranges, ils se trouvent tous les deux orphelins, et pourchassés par des créatures monstrueuses. En réalité, l'histoire débute depuis la nuit des temps, sept familles ont existés à Sumer, chacune d'elles possède un don particulier, ainsi il y a *les Bâisseurs* (ils peuvent bâtir des maisons dans une autre dimension dit l'Ailleurs) *les Guérisseurs* (ont le don de la guérison), *les Scholiastes* (capacité d'imiter toutes compétences), *les Mnésiques* (possèdent une mémoire encyclopédique), *les Cogistes* (capacités corporelle et intellectuelle hors norme), *les Métamorphes* (peuvent se transformer en animaux) et *les Guides* (ils distinguent les chemins du futur).

Ayant existé 4500 ans auparavant, les sept familles ont déjà réussi à diviser cette entité maléfique en trois parties (*Jaalab* la Force, *Onjü* le Cœur et *Eqkter* l'Âme). Cependant, l'intrigue principale de cette trilogie est le retour menaçant de *L'Autre*, qui risque de supprimer le genre humain de toute la planète au temps actuel. Natan et Shaé sont issus de ces familles, héritant des capacités des unes et des autres suite aux mariages entre ces familles. Alors, les deux adolescents se voient impliqués dans des aventures captivantes ainsi que leur fils, Elio, après quelques années, l'enfant prodige qui possède les sept pouvoirs réunis, doit achever la noble mission de ses parents celle de sauver l'humanité.

#### **III.2. Le personnage enfant, objet d'analyse sémiotique**

##### **III.2.1. l'être du personnage Natan/Shaé/Elio**

L'approche narratologique structuraliste des textes littéraires est centrée sur le récit, elle est issue du mouvement formaliste russe des années 1920 et du développement structuraliste de la linguistique qui a débuté, en France, dans les années 1950. Le récit est traité comme une structure cohérente existante par elle-même où l'on trouve les

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

signes linguistiques sur lesquelles repose l'analyse. On ne peut considérer l'auteur, le lecteur, ainsi que le personnage comme des êtres réels, l'analyste doit s'intéresser, par le truchement du récit aux rapports entre histoire et récit, aux phénomènes de point de vue du narrateur (instance fictive qui prend en charge la narration dans le récit) et du narrataire (instance fictive à qui la narration s'adresse ou destinataire fictif de l'acte narratif). Sous cette optique, pour les narratologues structuralistes, le personnage est inlassablement réduit à un élément purement fictif et est dépourvu de son caractère réel et psychologique.

Ainsi, Barthes instaure une théorie textuelle sémique dans laquelle on analyse les sèmes qui permettent de construire les traits du personnage à partir du récit : « *Le personnage est donc un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires), cette complexité détermine la "personnalité" du personnage.* »<sup>8</sup> Barthes construit une nouvelle forme d'appréhender le personnage à partir de sa construction, une combinaison propre à lui, qui lui attribuera une certaine psychologie, une personnalité.

Durant toute sa carrière de théoricien qui traite la narratologie, Philippe Hamon voulait essentiellement prouver deux réalités essentielles du personnage romanesque, tout d'abord qu'il est un phénomène sémiotique chargé d'une signification linguistiquement tangible et vivante. En second lieu, Hamon avait expliqué qu'on pourrait réaliser un modèle sémiotique pour analyser ce personnage.

Le personnage, considéré comme un signe, trouve refuge et vit dans et à travers une référence, cela représente une réalité essentielle chez le lecteur. Les formalistes russes, ont avoué le caractère communicatif d'une œuvre, cela vient à l'encontre de l'approche immanentiste, car un roman qui est fait pour être lu, ne peut se détacher d'une illusion référentielle nécessaire. Ainsi notait Tomachevski :

*Sachant bien le caractère inventé de l'œuvre, le lecteur exige cependant une certaine correspondance avec la réalité et il voit la valeur de l'œuvre dans cette*

---

<sup>8</sup>Roland, BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Coll. Essais, Edition : Seuil, 2007, p. 74.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

*correspondance. Même les lecteurs au fait des lois de composition artistiques ne peuvent se libérer psychologiquement de cette illusion.*<sup>9</sup>

Quant à Umberto Eco, à travers le structuralisme, insiste sur l'étendue de lecture et d'interprétation dans la réception du signe, pour lui la sémiologie trouve vit dans la perception réalisée par la lecture : « *la sémiologie s'attache surtout à la fonction de la lecture, et met l'accent sur l'interprétation de celui qui reçoit le système de signes.* »<sup>10</sup> toutes ces constatations ne font que appuyer le caractère social et réel qui se lie à la représentation du personnage dans une fiction.

De ce fait, plusieurs études ont tenté analyser cet être de papier qui demeure jusqu'aujourd'hui une notion problématique qui suscite énormément d'intérêt de la part des théoriciens et critiques. Depuis le structuralisme, le formalisme russe, le nouveau roman et le postmodernisme, on ne cesse de créer des initiatives qui tâchent de comprendre le personnage. Hamon avait résout cette problématique en attribuant au personnage un caractère sémiologique, il ne donne pas trop d'importance à l'agir du personnage, mais plus précisément à l'identité. Cette dernière n'est pas déterminée (uniquement) par ce qu'il fait, mais par la configuration textuelle qui accorde toute une série d'indications sur son statut.

Alors, afin d'arriver à une signification probable du personnage, il faut lui accorder le privilège de renvoyer son image à la réalité sociale. Ainsi, il sera non seulement un personnage mais une personne ayant toutes les dispositions nécessaires (psychologique, physique, morale et sociale) qui forme une personne réelle. « *Refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction* »<sup>11</sup> nous pouvons entamer cette analyse pas l'étude du nom propre, une étiquette distinctive de nos protagonistes.

---

<sup>9</sup> Tzvetan, TODOROV, *Théorie de la littérature*, Paris, Coll. Tel Quel, Edition du SEUIL, 1965, p, 285.

<sup>10</sup> Joëlle, GARDES-TAMINE, Marie-Claude, HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Edition ARMAND COLIN, Janvier 2003, p, 202.

<sup>11</sup> Michel, ZERAFFA, *Personne et personnage*, Paris, Edition Klincksieck, 1971, p, 461.

### III.2.1.1. Signification du prénom

Le Nom se présente d'abord, ainsi Hamon le constate, comme une «*étiquette sociale institutionnalisée*»<sup>12</sup>, il affirme également que «*l'appellation du personnage est constituée d'un ensemble d'étendue variables de marques : noms propres, prénoms, portraits...etc.*»<sup>13</sup> Barthes a également souligné l'importance de cette tâche dans l'étude du personnage :«*Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement [...] c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir [...]*»<sup>14</sup> C'est un attribut fictif mais essentiellement social, le nom est digne d'être exploré et analysé afin d'arriver au tréfonds de sa signification. Toujours en parcourant l'univers de l'enfant-héros, nous sommes dans l'obligation de creuser dans les noms propres que l'écrivain leur a attribués.

Selon *le dictionnaire étymologique des noms propres d'hommes*, le prénom *Natan* est un dérivé de plusieurs prénoms hébraïques :

*NATHAN*, fils de David, de l'hébreux, *nâthan*, qui signifie donner.

*NATHANAËL*, fils d'Isaïe et frère de David, de l'hébreux, *nâthan* : donner, *Ël* : Dieu.

*NATHANIA*, ou *NATHANIAS*, père d'Ismaël, de l'hébreux, *nâthan* : donner, *Iah* : Seigneur.<sup>15</sup>

Dans les trois prénoms, nous pouvons constater la signification dominante qui est « donner » et « Dieu », pour arriver à affirmer que le prénom *Natan* signifie le don ou le cadeau de Dieu. Selon la bible, plus exactement dans les livres de Samuel, Nathan était un prophète du roi David, une puissante personnalité de sa cour. Il est représenté comme un prophète purificateur, car la mission que Dieu lui a attribué démontre cela ; Nathan est envoyé au roi David afin de lui transmettre la colère divine suite à la faute que celui-ci a commise (relation interdite avec une femme mariée : *Bethsabée*). Il lui

---

<sup>12</sup>Philippe, HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », In : Littérature, n°6, 1972. Littérature, mai 1972. pp. 86-110. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957).

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Roland, BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Op. cit. p, 125.

<sup>15</sup> Paul, HECQUET-BOUCRAN, *dictionnaire étymologique des noms propres d'hommes*, Gallica, BNF, 1868, p, 439.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

annonce également qu'en guise de châtement, le fils de cette union héritera le trône (Salomon) et non pas son fils aîné.

De ce fait nous arrivons à un constat, celui du rapport motivé entre le personnage et le nom qu'il porte. Par le biais de l'onomastique, la sémiotique tente de révéler des mécanismes internes de signification qui relie le signifiant avec le signifié. Nous pouvons déceler ce rapport entre notre personnage Natan avec son nom et comment l'un peut compléter l'autre. Natan est l'ultime sauveur de l'humanité, doué, fort (il possède trois pouvoirs des sept familles) alors, aux yeux de celles-ci, il est considéré comme un cadeau du destin, un miracle divin et une incarnation de sa force.

Les personnes qui portent ce nom ont un sens du devoir important et aiment rendre service. La vertu de Natan est qu'il est un travailleur méticuleux qui ne prend pas sa tâche à la légère. Sa qualité incontestable est le sérieux dans sa vie, notre jeune Natan est un élève brillant, toujours à la hauteur des attentes de ses parents :

*L'éducation qu'il avait reçue, et qu'il continuait à recevoir, était toute entière tournée vers la performance scolaire et l'excellence intellectuelle. Des cours particuliers, des répétiteurs, la volonté affichée de faire de lui un garçon parfaitement à l'aise dans les milieux les plus brillants de la planète.<sup>16</sup>*

Quant au nom de notre protagoniste féminin Shaé est peu commun et assez rare. Selon le *dictionnaire étymologique des noms propres*, il s'agit d'un dérivé du prénom *Shay* ou *Shae* d'origine hébraïque, c'est un prénom mixte très populaire au pays anglo-saxons. La signification du prénom Shaé de l'anglais est : Supplanté (*Supplanted*), Un cadeau (*A gift*)<sup>17</sup>. Nous sommes encore une fois confronté au terme « cadeau », ce prénom possède une composition double, supplanter qui signifie prendre de l'avant et cadeau qui peut signifier un don ou un legs. Avec un certain jeu de mots nous pouvons avoir «exceller» en rapport avec supplanter et « doué » qui se lie avec « don » ou « cadeau ».

Notre jeune Shaé est surdouée, forte et surtout une métamorphe, elle peut se transformer en plusieurs animaux. Le fait qu'elle soit également issue des sept familles, elle représente, en compagnie de Natan, un espoir tant attendu, un don du ciel, un

---

<sup>16</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 23.

<sup>17</sup><http://www.signification-prenom.com/prenom/prenom-SHAE.html>, consulté le 25/04/2021.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

cadeau du destin. Seul capable d'abolir le mal et de protéger l'homme. Shaé est un personnage clé dans cette trilogie, car elle complète avec ses capacités celles de Natan, de plus, elle portera en germe l'enfant exceptionnel qui héritera les pouvoirs de ses parents.

Le troisième nom sujet de cette recherche, est le prénom *Elio*. Il est le personnage principal du troisième volet de la trilogie. C'est un prénom attribué au sexe masculin, très répandu en Italie et en Espagne. Ce que nous avons pu constater à propos de ce prénom est sa diversité significative, il possède, en réalité, deux origines étymologiquement différentes. La première découle des religions abrahamiques tandis que la seconde est issue des croyances païennes grecques. Comme cité précédemment, le prénom est considéré en Italie et en Grèce un dérivé du nom de la divinité grecque *Hélios*, dieu grec du soleil ainsi que sa personnification.

Ce prénom a été créé en hommage à cette divinité qui a joué un rôle capital dans la mythologie grecque, il fût évoqué dans les œuvres d'Apollodore, Hésiode, Homère et Ovide, qui l'ont représenté comme le créateur de la vie, le seigneur du ciel et du cosmos. Il rendra la vue au géant *Orion* et il était également le garant des serments<sup>18</sup>.

Cependant, en Espagne et pour les croyants monothéistes, ce nom est un théophore qui dérive d'un nom de Dieu. D'origine hébraïque, *Elio* est une extraction du prénom « Élie », il possède la racine « El » qui désigne Dieu en hébreux : « *Élie, prophète. De l'hébreu : Êl : Dieu, Iah : seigneur, il signifie : Force divine ou dieu fort.* »<sup>19</sup> Ce prénom reprend la racine « Êl » qui est, selon la théonymie, le nom du Dieu suprême et unique pour la tradition juive. Notre protagoniste est une représentation d'un jeune adolescent fort, doué et exceptionnellement intelligent. *Elio* est l'incarnation d'une personne parfaite, alors, en sauvant le monde il réalise un acte divin, une volonté céleste. Ce destin héroïque le caractérise tout au long du récit.

Porter le nom d'*Elio* désigne être fort comme Dieu, d'égaliser sa suprématie en étant la seule personne destinée à sauver l'humanité. Egaler Dieu désigne la capacité du personnage qui prendra en main le destin des hommes en leur offrant la salvation. En

---

<sup>18</sup> Information prise du document : Edith, HAMILTON, *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Edition Marabout, Belgique, 1997, p, 285.

<sup>19</sup> Paul, HECQUET-BOUCRAN, *dictionnaire étymologique des noms propres d'hommes*, Op. cit. p, 66.

### **CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero**

---

dernier lieu, nous pouvons mettre le doigt sur les différentes théories en onomastique, qui traitent le nom propre sous l'optique de la philosophie de la logique. La première fut celle de John Stuart MILL qui constate que le nom propre est créé afin de désigner une personne, voire l'interpeller car il possède uniquement une dénotation.

La deuxième théorie qui serait une théorie issue de la philosophie du langage, et qui a pour théoricien Frege et Russell. Frege explore le nom propre dans son article « Sens et dénotation » où il prouve que les noms propres possèdent un sens et non seulement une dénotation. Cette vision forge une certaine liaison entre le nom propre et celui qui le porte, elle justifie un rapport motivé entre les deux entités. Arrivant même à prouver une complémentarité entre le nom et la personne.

Par l'agir et l'être du personnage romanesque, le nom propre qu'on lui a attribué, peut se vêtir d'une dimension symbolique qui participera à la plurivocité de son sens et à la diversité de sa signification. Le trajet narratif dans lequel le personnage évolue, représente toutes ses manifestations qui ne font que prouver et affirmer cette complémentarité naissante entre le personnage et son nom. Donc, de cette théorie, nous pouvons constater un rapport logique entre nos trois personnages et leurs noms, car leur inscription religieuse, mythologique et historique leur accorde une certaine description de leur caractère et de leur personnalité.

#### **III.2.1.2. Le portrait du personnage**

##### **a. La biographie**

L'inscription sociale du personnage romanesque lui attribue des caractères anthropomorphes réels, par exemple : une date de naissance, scolarisation, famille, un décès...etc. Dans la trilogie de Bottero, nous pouvons discerner trois protagonistes emblématiques qui gouvernent sa fiction, en premier lieu, Natan est un jeune lycéen vivant au Canada, Québec, Montréal. Agé de seize ans, Natan a beaucoup voyagé avec ses parents (Kilimandjaro, Tanzanie, Kiev, Dublin, Genève) ce qui le transforme en un adolescent polyglotte, connaisseur des différentes cultures et traditions :

*Natan avait cessé de compter le nombre de fois où il avait changé de maison, de ville, de pays ou de continent pour suivre son père pris pas son travail de consultant en macroéconomie internationale. Conséquences de cette existence nomade, il parlait*

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

*couramment cinq langues, avait arpenté plus de cités étrangères que bien des explorateurs.*<sup>20</sup>

Dans le premier tome, Bottero indique que son personnage, Natan, au mois d'avril venait de s'installer avec ses parents à Montréal, Québec. Ils habitent au quartier de Ville Mont-Royal, près de l'Avenue Chester « *il habitait une vaste maison en pierre taillée et bois clair qui avait provoqué les sifflement admiratifs de ses copains.* »<sup>21</sup> Ses parents sont financièrement aisés vue le travail important qu'exerce son père et celui de sa mère, une experte en assurances auprès d'une multinationale « *lui permette de toucher un très confortable salaire* »<sup>22</sup> d'ailleurs, cela permet à Natan une éducation privilégiée et un luxe non alloué à tout le monde.

Cependant, les informations léguées par l'écrivain concernant les parents du protagoniste, leurs noms, nom de famille, description...etc. sont très pauvres. Dès le début de la trilogie, les parents de Natan décèdent suite à une immense explosion, emportant avec eux leurs identités. La seule information que le grand-père du protagoniste nous livre est que son fils (père de Natan) s'appelait Luc. Tandis que sa mère, qui appartenait à une famille rivale à celle de son père, ne possède aucune désignation. Ses grands-parents Anton et Élise, n'avaient pas une très bonne relation avec leur fils, d'ailleurs le jeune Natan ne les a jamais connus avant la mort de ses parents.

Quand il fait la connaissance de ses grands-parents, Natan a très bien compris pourquoi son grand-père ne voulait pas revoir son fils Luc, car ce dernier avait épousé une jeune fille d'une autre famille, « *Ta mère appartenait à une famille rivale. Une de celles qui a causé le plus d'ennuis à la nôtre.* »<sup>23</sup> Cela est inconcevable dans les traditions des sept familles, il déclare à son petit-fils « *je n'étais pas d'accord avec lui et j'ai tout fait pour l'empêcher de suivre la voie qu'il avait choisie. Je n'ai pas hésité à le déshériter et je recommencerais s'il le fallait, mais c'était mon fils. Mon fils unique.* »<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 21.

<sup>21</sup>Ibid. p, 22.

<sup>22</sup>Ibid. p, 22.

<sup>23</sup>Ibid. p, 131.

<sup>24</sup>Ibid. p, 149.



### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

Après la mort de ses parents, Natan doit fuir le Canada pour aller en France, Marseille, où il fera la connaissance de Shaé, tous deux réaliseront tout un périple d'aventures et d'exploits. Ainsi, après avoir abattu les deux entités de *L'Autre*, Natan et Shaé se marient et s'installent avec le vieux guide berbère Rafi au village Ouirzat, au Maroc. Telle est la biographie du personnage Natan dans les deux parties de la trilogie.

Shaé, jeune lycéenne qui a à peu près le même âge que Natan, vit à Vitrolles, Marseille, France. Orpheline, elle avait perdu ses parents dans un accident de voiture. Elle vit avec ses tuteurs avec lesquels elle n'a pas une bonne relation, car ils ne montrent aucun signe d'affection à son égard et ils essayent inlassablement de la blesser « *Estime-toi heureuse de ce que nous t'offrons alors que tu ne le mérites pas, (...) si tu veux de l'argent, tu n'as qu'à bosser !* »<sup>25</sup>

Shaé est une jeune adolescente hors norme, vue sa capacité incontrôlée de se métamorphoser, elle préfère s'éloigner et prendre ses distances dans les relations humaines. De peur de dévoiler son aptitude de se transformer en hyène, Shaé est introvertie et distante. Cependant, elle souffre de cette chose qui l'empêche de vivre une vie ordinaire d'une lycéenne, « *Pas de parents, pas d'amis, pas de projets, la Chose, la soif... Cela faisait beaucoup pour une seule fille, non ?* »<sup>26</sup> Cependant, elle fait la connaissance de Natan par le destin qu'a tracé pour eux le vieux Rafi. Ce dernier avait déposé Shaé dans un endroit dangereux afin que Natan vienne la sauver et ainsi leur destin de sauver le monde commence.

Le vieux Rafi possède le pouvoir de Guide, il essaye de faire joindre leurs destins et réunir les deux adolescents afin qu'ils joignent leurs pouvoirs et vaincre *L'Autre*, « *les deux adolescents étaient les uniques héritiers de six des antiques pouvoirs* »<sup>27</sup> Ainsi, leurs vies se croisent, ils agissent ensemble dans la fiction et réalisent leurs tâches, ils se complètent, car tous les deux possèdent des pouvoirs différents. Durant les deux premiers volets, Natan et Shaé deviennent proches d'une manière énigmatique, car le danger qu'ils ont couru, ne fait que les rapprocher encore plus pour qu'enfin ils s'unissent pour mettre au monde l'enfant élu, le destin d'Elio.

---

<sup>25</sup>Ibid. p, 63.

<sup>26</sup>Ibid. p, 49.

<sup>27</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le maître des tempêtes*, Op. cit. p, 28.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

Le lecteur découvre le personnage Elio au troisième volet de la trilogie. Il est décrit selon Bottero, comme un enfant de neuf ans, vivant calmement au village d'Ouirzat (une oasis imaginaire dans les Montagnes de l'Atlas au Maroc) avec ses parents, Natan et Shaé. Ce dernier volet de la série est, selon le temps fictif, treize ans après les événements qui se sont déroulés dans les deux premiers. Les héros précédents de la série, deviennent adultes est cèdent la place au nouveau enfant-héros de la série, Elio.

Dès le début du troisième livre, Elio jeune enfant, est séparé de ses parents qui ont été attaqués par la Horde (horribles monstres de *L'Autre*) à Ouirzat, alors sa mère le cache dans l'endroit le plus sûr de l'univers : *la Maison dans l'Ailleurs*, seul et unique lieu inaccessible pour cette entité maléfique. L'enfant se trouve seul dans cet endroit, attendant tristement l'arrivée de ses parents, mais en vain. Ainsi, c'est le vieux Rafi qui le prend en charge en compagnie de un autre Guide, Gino.

De *la Maison dans l'Ailleurs* on l'emmènera à Marseille où son tuteur Rafi lui procure de faux papiers et une fausse identité, de la sorte il sera *Elio Hâdy*, le vieux guide lui a accordé son nom afin de faire croire qu'il est son grand-père. Il l'inscrit au collège au lieu de l'école primaire, car il lui a ajouté deux ans sur son âge en guise de couverture « *Tu iras au collège et non à l'école primaire. Tu as la chance d'être grand pour ton âge et pas trop stupide, suivre les cours ne te posera aucune difficulté.*»<sup>28</sup>

Durant son séjour à Marseille, Elio est sans cesse poursuivi par les monstres et l'armée de *L'Autre*, ainsi, pour ne pas être capturé, il est obligé, en compagnie de Gino, de changer de pays et de lieux : de Marseille vers le Cameroun (Yaoundé), de la cité des Maya vers Paris...etc. Tout au long de ce troisième tome, Elio est un enfant voyageur, il entretient une mission résolue où il tentera de trouver des réponses sur sa nature et ses différents pouvoirs, des réponses pour vaincre le *L'Autre* et des réponses sur la huitième porte et le cube où était enfermé l'entité maléfique.

Ce que ses parents ont pu accomplir à deux étant adolescents, Elio doit l'achever âgé seulement de neuf ans. Réunissant les pouvoirs de ses parents, il doit exterminer la dernière partie de *L'Autre*, cependant, il est seul et fragile à la fois. Il comprendra que le

---

<sup>28</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, La Huitième porte*, Op. cit. p, 71.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

seul moyen de vaincre cette entité maléfique est de s'enfermer à son tour dans la loge qui l'a gardé barricadée pendant près de 4500 ans. Ainsi, il saura comment la vaincre et après des luttes et des poursuites effrénées, *l'Autre* sera vaincu par Elio, englouti par la *Pratum Vorax* (la prairie qui entoure *la Maison dans l'Ailleurs*, elle dévore toutes les matières, engloutit également l'âme et l'esprit).

A la fin du récit, Elio retrouve ses parents sains et saufs. Le monde est actuellement en sécurité et le mal est proscrit. Elio demeurera avec ses parents, heureux et serein dans le monde qui appartient à leurs ancêtres, Gwendalavir. Il s'agit d'un lieu imaginaire, fabuleux, existant dans toutes les fictions de Bottero.

#### b. Le physique

Dans le roman, le personnage constitue une entité fictive, car sa construction dépend du cheminement narratif, et comme le note Barthes, elle dépend aussi de la combinaison des sèmes dans le texte. Cependant, comme pour une personne, on peut discerner son identité : nom, âge, sexe, origine...etc. ces informations léguées par le texte, livreront un portrait physique et psychologique du personnage. Alors, afin de distinguer les caractéristiques de ce portrait, l'analyse doit extraire des passages descriptifs concernant ce personnage. Cependant, ces passages ne constituent pas la seule et l'unique source qui développe le portrait, mais le faire et le dire du personnage contribuent également à son portrait, et cela constitue des caractérisations indirectes du personnage.

Construit au fil de la narration, il détient un certain nombre de propriétés que le lecteur doit enregistrer et combiner, en prenant en considération les différents points de vue qui s'inscrivent essentiellement dans les changements des voix narratives. Le lecteur se construit le personnage dans son esprit comme une composition faites de milliers de fragments qui se joignent ou disparaissent brutalement. Le personnage ne serait en réalité "*qu'une reconstruction du lecteur autant qu'une construction du texte*"<sup>29</sup>, selon Philippe Hamon. Afin de se reconstruire le personnage, le lecteur doit s'inspirer

---

<sup>29</sup> Philippe, HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », In : Littérature, n°6, 1972. Littérature, mai 1972. pp. 86-110. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957).

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

des indications du roman mais aussi de sa propre affectivité et son aptitude à s'attacher, à s'identifier, et à juger certains personnages plutôt qu'à d'autres.

Le fait qu'il adhère à une lignée de familles puissantes, le personnage Natan possède des caractéristiques corporelles bien particulières, car cette puissance l'exige fortement. Il est Cogiste, donc il a la capacité de « *Sauter plus haut, courir plus vite, lancer plus loin, mais également réfléchir plus profondément* »<sup>30</sup>, de ce fait, la description que l'auteur lui a fournie repose essentiellement sur ces qualités. Natan est un garçon brun, il a des cheveux noir épais, possède également la marque distinctive des Cogistes, des yeux verts étincelants « *il planta ses yeux verts dans le regard noir de Shaé* »<sup>31</sup>

Natan possède les caractéristiques typiques d'un héros classique emblématique qui est parfaitement bâti. Il s'agit d'un personnage héros doué et fort qui profite d'un physique idyllique, et il se distingue par ses qualités hors du commun. Force exceptionnelle, courage hors norme, exploits physiques, et qu'il doit manipuler des pouvoirs mentaux extraordinaires. Avec toutes ces qualités, Natan incarne l'image archétypique du super-héros : brun, grand, corps élancé, yeux verts...etc. nous pouvons citer les héros de l'antiquité, de la mythologie grecque où Héraclès, par exemple, possédait un corps athlétique parfaitement proportionné, une longue chevelure brune et des yeux bleus hérités de sa mère, ceux-ci lui offrent son immortalité. Natan a, lui aussi, hérité les yeux verts de son père, un legs du pouvoir des Cogistes. Cette image qui retranscrit les caractères physiques est également reproduite avec les super-héros des comics, Superman, Batman, Hulk, Spiderman, sont tous des hommes bruns, forts et parfaitement bâtis.

Le héros de notre trilogie est né avec des capacités surhumaines et des pouvoirs parfois incontrôlés, il acquiert une conscience de ses aptitudes en découvrant le véritable cours de sa destinée. Ainsi, au début de cette fantasy, Natan ne possède aucune explication rationnelle à ces caractères physiques hors norme, pourquoi son père changeait de domicile, voire même de pays afin de cacher son fils au monde, d'autant plus, dissimuler la véritable cause de cette force.

---

<sup>30</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, La huitième porte*, Op. cit. p, 385.

<sup>31</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 138.

Shaé incarne, quant à elle, la version féminine de la force. Il faut d'abord signaler que cette image était développée en premier lieu par les grecs de l'antiquité. Sachant très bien qu'attribuer le terme d'*Héroïne* désigne en français une femme remarquable par son courage exceptionnel, mais aussi son inscription principale dans les actions du récit. La force féminine était représentée sous plusieurs aspects, tout d'abord, Homère dota les déesses grecques de différents pouvoirs (Athéna, Aphrodite, Héra...) afin de transmettre une tradition païenne sacrée.

Les muses et les nymphes avaient également des pouvoirs assez remarquables au sein de la mythologie, les premières associées aux arts et les secondes à la nature. Enfin, la représentation des amazones, peuple de femmes guerrières vivant aux rives de la mer noires, nous transmet l'image d'une femme à caractère masculin ; fortes, guerrières et hardies. Elles ont joué un grand rôle en mythologie grecque car elles avaient affaire aux grands héros de la mythologie : Achilles, Héraclès, Thésée, Priam et Bellérophon. Belles et féroces à la fois, les amazones étaient objets d'inspiration, de fantasme et de rêve, leur mythe était réécrit d'abord chez les classiques puis très récemment avec l'image de *Wonder Woman* icône des comics et celle de la femme fatale.

Cette figure de la femme fatale est considérée actuellement comme un lieu commun pour le genre de fantasy où les personnages (masculins ou féminins qu'ils soient) sont dotés d'une force incomparable. Le personnage nous mène souvent vers le concept *héros* qui serait le pilier central soit d'une œuvre artistique ou d'un récit mythologique où il est façonné comme être fabuleux, souvent d'origine mi-divine, mi-humaine. L'héroïne dans ce constat, est une femme qui incarne, dans un système de valeur, un idéal. Ainsi, grâce à ses caractéristiques distinctes, elle peut servir de référence aux reproductions et devient un modèle concret et pertinent.

De ce fait, notre protagoniste féminin emprunte des caractéristiques léguées par la tradition épique. Shaé est une jeune adolescente qui possède des qualités physiques exceptionnelles, une force différente de celle de Natan, intérieure et incontrôlable. Elle est capable de se transformer en Hyène, car elle est héritière du pouvoir de la famille des métamorphes.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

L'écrivain la décrit comme une jeune fille d'une beauté méditerranéenne, Shaé est brune, a des cheveux longs d'un noir de jais, « *ses yeux, si noirs que leurs pupilles s'y noyaient, parfait miroir de sa chevelure d'ébène* » « *la peau mate, les pommettes hautes et les joues un peu trop creuses.*»<sup>32</sup> Mince, dotée de l'habileté d'un fauve, ses yeux sont sombres avec un regard sévère et dur, des pommettes creuses et des lèvres charnues, peau hâlée voire même trop bronzée.

Le portrait de Shaé nous transporte vers l'image de la femme méditerranéenne par excellence, parfaitement constituée comme une déesse grecque. Notre protagoniste avait un corps différent de celui de ses consœurs, n'avait pas la féminité requise chez les adolescentes de son âge, « *Son corps fin et musclé ne présentait pas les courbes voluptueuses* »<sup>33</sup> car elle possédait une créature tapie au fond d'elle. Quand Shaé est provoquée, ses battements de cœur s'accélèrent, s'énerve et petit-à-petit, ses pupilles se transforment en deux fentes d'un animal sauvage et ils deviennent « *deux yeux effrayants.*»<sup>34</sup> Ses mains se métamorphosent en pattes dotées de griffes et finalement sa forme corporelle devient celle d'une bête féroce : une hyène.

La métamorphose féminine est tout d'abord évoquée à l'antiquité avec Homère, Ovide, Hésiode...etc. où homme et dieux sont sujets de transformations physiques, il s'agissait d'un prodige divin qui peignait les manifestations humaines d'une sacralité particulièrement païenne. Par contre, cette métamorphose liée à la femme, prend une dimension diabolique au moyen âge où la femme est essentiellement associée au phénomène de sorcellerie, et possède un *alter ego* bestial qui serait dans la majorité des cas un chat noir.

Bottero reprend cette tradition médiévale où c'est uniquement la femme qui est capable de métamorphose, car dans sa trilogie, Shaé était l'unique personnage qui possédait le don de la métamorphose et au troisième volet, son fils Elio hérite cette capacité extraordinaire de sa mère.

Elio serait dans le dernier volet de la trilogie, l'incarnation de l'enfant miracle, mais contrairement à ses parents, il n'est qu'un enfant ! N'ayant pas la maturité de ses

---

<sup>32</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 77.

<sup>33</sup> Ibid. p, 79.

<sup>34</sup> Ibid. p, 28.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

parents quand ils ont anéanti les deux premières parties de *L'Autre*. Elio a pour tâche d'éliminer la dernière entité et la plus dangereuse en étant qu'un jeune enfant de neuf ans. Cet enfant avait hérité les yeux verts étincelants de son père Natan, la marque des Cogistes « *Un magnifique bébé aux yeux d'un vert limpide, emplis de curiosité* »<sup>35</sup>. Il avait également les cheveux noirs de sa mère, un teint hâlé et corps un peu plus grand compte tenu de ses confrères. C'est pour cette raison que le vieux Rafi a pu lui procurer de faux papiers qui lui octroient l'âge de onze ans, afin de le cacher et d'empêcher *L'Autre* de le capturer.

Elio est un enfant d'une apparence ordinaire, quelconque, mais qui possède six pouvoirs différents, hérités de ses parents. Au début du troisième tome, nous découvrons Elio qui entend une voix dans sa tête, cette voix lui fait découvrir toute chose que cet enfant découvre pour la première fois :

*« Im », fit Youssoura dans la tête d'Elio*

*- Quoi Im ? rétorqua ce dernier à voix haute. Ça ne veut rien dire Im tout seul !  
De quoi tu parles ?*

*Youssoura demeura silencieuse.*

*Normale.*<sup>36</sup>

Ce pouvoir intellectuel est celui des Mnésiques, ceux-ci possèdent une mémoire immense voire même encyclopédique, elle se manifeste sous la forme d'une voix dans leur esprit en leur fournissant des informations sur ce qui les entoure. Elio avait hérité ce pouvoir de son père Natan. Cependant, ce jeune enfant, qui vit au sein d'une oasis appelée Ouirzat au Maroc, est innocent, vit une vie d'un enfant ordinaire et ne possède aucune conscience de sa véritable destinée, de ses pouvoirs et de ce que ses parents ont pu endurer étant jeunes adolescents.

C'est après l'attaque de la Horde que toute sa vie bascule, Elio découvre ses capacités physiques et mentales, acquiert une conscience claire de la gravité de la situation mondiale et en dernier lieu, accepte la mission de sauver l'humanité ainsi que l'éventualité de périr en l'accomplissant. Les capacités physiques et mentales que possède Elio, sont l'objet primordial du troisième tome, car tout au long du récit,

---

<sup>35</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, La huitième porte*, Op. cit. p, 61.

<sup>36</sup>Ibid. p, 11.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

l'écrivain exhibe les qualités de cet enfant hors norme afin de mettre en valeur le combat originel entre le bien et le mal, ainsi qu'une certaine répartition plus ou moins équilibrée entre les forces du bien et celles du mal.

Elio a le physique et l'esprit d'un enfant, mais sa force corporelle, mentale et son pouvoir de métamorphose équivalent celles des sept familles réunies. En fréquentant le collège, Elio avait une apparence anodine et essayait de ne pas attirer l'attention sur lui en suivant les conseils du vieux Rafi. Ses collègues le trouvaient petit de taille par rapport à eux, mais ils n'avaient aucun doute concernant son véritable âge et sa vraie force. Notre protagoniste est un super héros, mais qui n'a rien à voir avec les muscles d'Héraclès ou les pouvoirs de superman, il est tout simplement un enfant fragile et fort à la fois.

#### c. La psychologie

Le personnage pour Philippe Hamon serait : « *une construction mentale que le lecteur opère, à partir d'un ensemble de signifiants dans le texte : sexe, âge, qualités physiques, richesses, aptitudes intellectuelles ou manuelles, niveau de langue, courage, lucidité* »<sup>37</sup> Les concepts *personnage* et *personne* sont souvent confondus, car leur construction exige d'une certaine manière une composition psychologique. En effet, tout comme une personne, un personnage a un nom, un âge, un sexe et il fait preuve de sensations et d'émotions qui le stimulent.

Philippe Hamon propose d'adopter une nouvelle approche sous l'optique d'une étude approfondie et détaillée du personnage. Cette théorie se distingue des autres théories traditionnelles puisqu'elle fait appel à la sémiotique pour l'analyse du personnage. Il est question dans ce contexte, d'envisager le personnage en tant qu'un "signe linguistique" selon Hamon, le personnage devient sous cette analyse une unité significative, une sorte de regroupement de signes au sein d'un texte. Trois aspects fondamentaux sont à examiner dans l'étude qui s'intéresse aux personnages à savoir : l'être, le faire et la valeur hiérarchique.

---

<sup>37</sup> Philippe, HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », In : Littérature, n°6, 1972. Littérature, mai 1972. pp. 86-110. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957).



### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

Dans cette partie de la recherche, nous nous intéresserons au portrait psychologique de nos trois protagonistes, basé principalement sur les rapports de ceux-ci avec les autres personnages qui les entourent. S'intéresser également aux traits de leur personnalité qui s'émane de leur apparence physique en appliquant une étude des caractères et du tempérament. Cela nous mènera vers la découverte du portrait psychique et le caractère de la personne qu'englobe le personnage.

Natan, au premier volet, est représenté comme un garçon qui était excédé de sa vie de voyageur, de changer de domicile, de pays, voire même de continent. Le désir de son père de cacher la véritable identité de Natan aux autres et même à son enfant était un motif assez puissant pour vivre la vie d'un vagabond. Cela affectait énormément Natan car ça l'empêchait d'avoir une vie stable et sereine, de se faire des amis comme tout autre adolescent de son âge et de se sentir comme une personne ordinaire qui mène une vie paisible.

*« Conséquence de cette existence nomade, il parlait couramment cinq langues, avait arpenté plus de cités étrangères que bien des explorateurs, mais ne possédait aucune attache, aucun ami digne de ce nom. Plus grave, le sentiment que sa vie était vide s'aggravait de mois en mois. »<sup>38</sup>* Natan ne comprenait toujours pas pourquoi son père changeait de domicile de la sorte, pourquoi il lui demandait de ne pas attirer l'attention sur lui surtout avec ses aptitudes corporelles et sportives. Nombreuses sont les fois où ses enseignants de sport convoquent ses parents afin de leur proposer une carrière sportive professionnelle pour leur fils, cependant au lendemain, ses parents déménagent sans justificatif. Avec le temps Natan commence à concevoir que le motif de cette vie fugitive est bien lui, alors, il essaye à tout prix, d'être l'enfant sage, excellent à l'école et à l'écoute de ses parents sans jamais se révolter, crier ou donner son opinion.

Natan savait bien que la situation dont il est l'objet exige qu'il soit caché au monde, il était différent, anormal et cela pouvait lui attirer des ennuis :

*Il avait six ans et le prof de sport de l'école qu'il fréquentait à Melbourne avait été sidéré de découvrir qu'il pouvait courir une demi-heure à bonne allure, sans le moindre essoufflement. Persuadé d'avoir mis la main sur le futur champion qui embraserait les stades, il avait convoqué les parents de Natan.*

---

<sup>38</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 21.

*Trois jours plus tard, ils avaient déménagé.*

*Natan avait commencé à comprendre.<sup>39</sup>*

Cependant, Natan ne savait vraiment pas la véritable raison pour laquelle ses parents fuient d'un pays à un autre ni même la véritable cause de cette force incomparable, physique ou mentale qu'elles soient qui le submerge et qui le rend différent des autres. Cette ignorance créera en lui une réticence envers ses parents et ces derniers n'essayent pas trop de s'attacher à leur enfant de peur qu'il découvre l'horrible réalité et qu'ils soient séparés.

Natan avait la sensation d'être en manque d'affection, que ses parents ne lui procuraient pas assez d'amour et par conséquent, il essaye d'incarner la posture du fils parfait, qu'il doit obéir, exceller à l'école et surtout rester discret pour que ses parents soient fiers de lui. Cela compenserait le manque d'affection qu'il ressent malgré qu'il vive une vie très aisée, que ses parents subviennent à tous ses besoins et caprices, Natan trouve cette richesse vide et sans intérêt si l'amour fourni est pauvre.

*L'argent ne fait pas le bonheur. Une formule rebattue dont Natan s'était emparé lorsqu'il avait été en âge de comprendre que sa vie n'était pas normale. Un compte en banque ne remplacera jamais un sourire et, si ses parents gagnaient des millions et pourvoient largement à ses besoins matériels, Natan s'était souvent senti en manque d'affection. (...) La volonté affichée de faire de lui un garçon parfaitement à l'aise dans les milieux les plus brillants de la planète, mais peu de baisers, peu de tendresse.*

*De l'amour, sans doute. Discret.*

*Trop discret.<sup>40</sup>*

Cette situation induit le jeune Natan dans une solitude pesante. Il se sent seul dans la majorité du temps, ses parents sont souvent absents, rares sont les moments qu'ils passent ensemble comme une famille ordinaire. Vue la nature compliquée du travail de ses parents, Natan acquiert à très bas âge le sens de la responsabilité, s'occupe de lui-même comme un adulte, se prépare à manger, se dirige à l'école sans accompagnateur...etc. ces qualités que possède Natan, sont des traits d'une personnalité responsable et sérieuse, le caractère qui le détermine est celui d'une personne serviable et qui a un sens important du devoir.

---

<sup>39</sup>Ibid. p, 23.

<sup>40</sup>Ibid. p, 23.

Par le biais de son jeune personnage, Bottero reprend l'ancienne tradition de la littérature de jeunesse, celle du personnage-enfant-orphelin. « *Dans la littérature de jeunesse, l'autonomie suprême, c'est d'être orphelin* »<sup>41</sup> Dès le début de la trilogie, Natan se sent tout le temps seul, voire même orphelin suite à l'absence de ses parents, « *Ses parents l'avaient prévenu qu'ils rentreraient tard ce soir-là. Encore une de ces réceptions qui donnaient à Natan l'impression d'être orphelin...* »<sup>42</sup> Ce sentiment s'accroît et devient réalité quand il perd ses parents dans une explosion dont il échappe miraculeusement. De ce fait, durant toutes ses aventures, Natan est seul face à son destin et au danger absolu.

Le caractère qu'on peut déceler à partir de la représentation physique de notre protagoniste, nous mènera vers une affirmation des traits de personnalité évoqués précédemment. Selon le classement établi par Hippocrate, le colérique ou le bilieux reflète la représentation physique de notre protagoniste : corps grand et mince. Hippocrate était le premier théoricien qui a pensé le caractère humain à partir de sa forme corporelle, sa théorie a influencé la médecine jusqu'à l'époque moderne. Ce type est caractérisé par son stoïcisme, il est « dur au mal » et souffre sans se plaindre. « *Il est irritable, très susceptible, agressif et téméraire !* »<sup>43</sup> Une véritable projection de notre jeune Natan.

Dans l'analyse appliquée sur le personnage, nous pouvons dévoiler son caractère à partir de la description fournie par l'écrivain. Les éléments linguistiques de la narration fournissent des détails sur le personnage qui contribueront d'avantage à la posture fictive réalisée. Le personnage doit être en mesure de stimuler les émotions du lecteur. Cela est éventuel en prouvant sur le lieu de l'histoire, les traits de caractère du personnage, en lui accordant des choix à faire (des dilemmes) et en l'installant dans des situations rigides afin que ses traits de caractère soient magnifiés et mis en valeur. Pour qu'en dernier lieu, le lecteur puisse concevoir le comportement d'un personnage, ses réactions lorsqu'il est sous pression, face au danger. Le lecteur doit d'abord se saisir des

---

<sup>41</sup> Isabelle, NIERES-CHEVREL, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Coll. Passeurs d'histoires, Edition : Didier jeunesse, 2009, p, 177.

<sup>42</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 24.

<sup>43</sup> Pierre, DACO, *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne*, Belgique, Ed. Marabout. Fév. 1979, p, 338.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

aspects de la personnalité du personnage qui le définissent et qui font de lui le protagoniste adéquat à cette œuvre.

Quant au portrait psychique de Shaé, nous pouvons remarquer qu'elle est secrète et réservée, elle possède un caractère introverti et méfiant. Ne se fait pas d'amis, « *Elles n'étaient pas amies, Shaé n'avait pas d'amis.* »<sup>44</sup> Elle ne se dévoile pas facilement. Shaé est stoïque au mal et ne cherche pas à montrer ses émotions intérieures. Elle fait semblant d'être froide, distante, fière et qu'elle n'a besoin de personne. Elle n'a pas toujours une grande confiance en elle-même et elle est constamment sceptique et pessimiste.

Etant orpheline, sa relation avec ses tuteurs est très tendue, Shaé se sent seule, mal aimée et a la nette impression de ne pas appartenir à ce milieu, « *elle était persuadée que personne ne la regretterait. Ses tuteurs n'étaient pour elle que des gardiens aux motivations obscures.* »<sup>45</sup> Cette solitude si pesante, faisait de Shaé une personne réticente qui ne se fiait à personne, de plus, ce qui a accentué ce sentiment de réticence est ce pouvoir de métamorphose qu'elle possédait, qu'elle ne comprenait pas, ne le métrisait pas, et qu'elle a peur qu'un jour on découvrira cet animal caché en elle.

Afin d'éviter cette métamorphose, Shaé devait à tout prix se maîtriser et ne pas s'énerver, car cela provoquait en elle une poussée immense d'adrénaline, une accélération de battement de cœur et « la chose » prenait le dessus. Shaé était incomprise et rejetée, ses tuteurs ne voyaient en elle qu'un élément rentable, un investissement qui leur pourvoyait de l'argent facile. « *Leurs relations, de difficiles, étaient devenues peu à peu conflictuelles, et elle avait conscience qu'ils attendaient avec impatience sa majorité et son départ. Pas de parents, pas d'amis, pas de projets, la Chose, la soif... Cela faisait beaucoup pour une seule fille, non ?* »<sup>46</sup>

Shaé, comme pour Natan, est orpheline, ne possède qu'un vague souvenir de ses parents car étant petite fille, ils ont disparu dans un terrible accident de voiture. Alors, dès son jeune âge, Shaé est confrontée à des tuteurs insensibles et antipathiques ce qui

---

<sup>44</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 47.

<sup>45</sup>Ibid. p, 49.

<sup>46</sup>Ibid. p, 49.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

la projetait dans un monde propre à elle, isolé et éloigné. Son entourage voit en elle une fille complexée, pleine de mystère et surtout nettement insociable.

La morphopsychologie est une théorie qui exige l'exploration des traits de caractère à partir d'une correspondance entre la forme et les traits du visage avec la psychologie de l'individu. Dans la mesure de comprendre la représentation psychique de Shaé, nous pouvons appliquer cette théorie à partir de la description qu'a fournie Bottero. Shaé avait un visage très maigre avec un nez et un menton trop pointus, « *Elle trouvait ses pommettes trop saillantes, ses yeux noirs trop grands, ses lèvres trop charnues, son menton trop pointu...* »<sup>47</sup>Cette description correspond, selon cette théorie, au type rétracté : « *Son visage rétrécit, il a tendance à devenir étroit, il s'allonge. On voit facilement la saillie des os et celle des muscles. (...) un nez généralement fin et des lèvres étroites* »<sup>48</sup>

Les personnes qui possèdent ce type de visage sont caractérisées par leur méfiance et dans les rapports humains, et font preuve d'hésitation et de réticence envers leur entourage personnel et professionnel

*Dans la vie, les rétractés limitent volontairement leurs échanges et les réservent à quelques amis qu'ils sélectionnent soigneusement. Susceptibles et peu enclins à l'enthousiasme ou à la jovialité, ils ne se sentent bien que dans un environnement familial. Le milieu leur paraît souvent hostile, ce qui entraîne chez eux une attitude de vigilance, parfois de méfiance, et un sens critique bien affûté. La force des rétractés réside dans leur capacité à rester seuls et à préserver jalousement leur autonomie. Ils savent se protéger contre les agressions de la vie et font preuve de prudence, car ils prennent le temps de la réflexion.*<sup>49</sup>

Ces traits de caractère qu'a attribués Bottero à son protagoniste féminin est en réalité le portrait d'une adolescente forte et faible à la fois. Forte avec sa capacité de métamorphose, de guérisseuse et de bâtisseuse et faible en étant orpheline, malaimée et incomprise par son entourage. Cela représente une nécessité pour l'intrigue du récit, du fait qu'afin de mettre en exergue la personnalité d'un protagoniste, chancelante entre force et fragilité évoluant dans un genre destiné aux adolescents et jeunes adultes.

---

<sup>47</sup>Ibid. p, 124.

<sup>48</sup>Pascale, MARSON, *25 mots clés de la psychologie et de la psychanalyse*, Coll. MOTS CLES, Editions Maxi-Livres, France, 2004, p, 296.

<sup>49</sup>Ibid. p, 296-297.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

Ces particularités du caractère ordonneront le fondement de la personnalité du personnage et seront dans la possibilité de mouvoir au cours de l'histoire. Du fait que l'auteur convoite dans la plupart du temps, à ce que son lecteur s'imprègne par empathie avec son personnage principal, il est primordial que les aspects de la personnalité de son héros soient accessibles au lecteur, dès que celui-ci est en contact avec lui.

Ces traits fondateurs demeureront immuables tout au long de l'histoire. Ils seront de la sorte, intimement reliés à l'intrigue et seront constamment testés par les incidents qui surviennent. D'ailleurs, l'intrigue sera produite à la lumière de la personnalité du personnage principal, ce qui créera son rôle thématique parce que c'est le protagoniste qui guide et oriente l'intrigue par ses réactions.

Le petit Elio incarne l'image d'un enfant heureux, vivant avec des parents protecteurs et affectueux. Natan et Shaé considèrent leur enfant comme un destin miraculeux, l'évènement prodige de leur union. Donc, il représente pour eux un fils très particulier, une progéniture singulière qui est capable de sauver tout un monde. Au début du dernier volet de la trilogie, Elio est un enfant joyeux, satisfait de la vie qu'il mène, calme et sereine. Vivant au village Ouirzat au Maroc, Elio vit avec ses parents une vie rurale avec les paysans, au milieu de la palmeraie et de la verdure. Il ignorait complètement la véritable raison de leur existence au sein de ce milieu, mais s'en moquait, car pour lui c'est une joie de vivre entouré de modestie et d'amour.

Elio croque la vie à pleine dent, profitant de sa force physique exceptionnelle et ses capacités mentales, il évolue dans son milieu et découvre ce qui l'entoure, comme par exemple, la métamorphose de sa mère en panthère et la force exceptionnelle de son père. Quand la Horde les attaque, Shaé conduit son fils à *la Maison dans l'Ailleurs* afin de le sauver, mais doit revenir pour secourir son mari, alors, se retrouvant tout seul dans une maison d'une autre dimension, Elio se sent éloigné de milliers de kilomètres de ses parents. Il devient un enfant triste et seul, pleurant à chaque occasion : « *Une larme roula sur sa joue. Il était seul.* »<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, La huitième porte*, Op. cit. p. 41.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

C'est à ce moment du récit que la séparation devient inéluctable et insupportablement douloureuse pour le petit Elio. Il reste un certain moment seul dans cette maison immense et vide « *La Maison était peut-être sa Maison mais elle l'effrayait. Trop vaste, trop mystérieuse, trop sombre (...)* Craintes et angoisses en profitèrent pour déferler sur lui. Où étaient ses parents ? »<sup>51</sup> Dans tous ces sentiments de peur et d'angoisse, Elio reçoit la mystérieuse visite d'une petite fille, Eryn, âgée à peine de cinq ans. Il croit en premier lieu, avec son innocence enfantine, que c'est une fée, car elle avait la capacité d'apparaître et de disparaître quand elle le veut et peut apporter miraculeusement toute chose qu'Elio demande. Il la considérait comme son ange gardien au milieu de cette maison monstrueuse, capable de l'appeler à tout moment quand il a besoin de quelque chose

- *Est-ce que tu es ...euh ... appelée souvent ?*
- *Ça dépend. La dernière fois c'était il y a quinze jours, par un chat coincé sur un toit. La fois d'avant, c'était par une forêt qui voulait qu'on admire ses couleurs d'automne. Je me souviens très bien de la première fois. Une grand-mère, vraiment très vieille, avait peur de je ne sais pas quoi et voulait que quelqu'un lui tienne la main pour qu'elle puisse fermer les yeux...<sup>52</sup>*

Pour le petit Elio, Eryn était tout simplement un ange qui vient à l'aide des personnes et créatures impuissantes. Cependant, l'enfant est tiré brusquement de cette petite lueur qui lui procurait sécurité et sérénité. Gino, l'ami de ses parents, vient le récupérer de la maison et le conduire à Marseille. C'est à ce moment de l'histoire que le petit Elio devient mûr, il doit combattre le mal, faire preuve de responsabilité, faire le bon choix et cesser de devenir l'enfant gâté. Il devient conscient de la situation qui l'entoure, plus sérieux envers les relations humaines et doit remplir la noble tâche de sauver le monde tout seul, en ayant que neuf ans.

#### III.2.2. Le faire du personnage Natan/Shaé/Elio

##### III.2.2.1. Le rôle actantiel du personnage

Les personnages sont le principe d'un récit. Ce sont eux qui fournissent le sens aux actions, détiennent des motivations et des désirs, ont des intentions, poursuivent des

---

<sup>51</sup> Ibid. p. 43.

<sup>52</sup>Ibid. p. 53.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

fins et s'engagent dans des conflits de valeurs, d'opinion et de stratégie. Ils font réagir le public soit en le séduisant ou l'effrayant, car leur structure exige un certain modèle notionnel. Ils peuvent être une représentation de notre réalité ou aussi bien, l'incarnation de fictions impossibles ou d'imaginaires inhabituels.

L'étude des personnages est une composante importante dans l'analyse sémiotique qui les considère comme des piliers de la conservation et de la modification du sens. On ne peut analyser conformément un personnage sans le situer d'abord à l'intérieur du tissu complexe qu'est le texte, car c'est au fonctionnement interne et immanent de la signification que s'intéresse le travail sémiotique et non aux rapports entretenus par le texte avec le monde extérieur. Ce fonctionnement représente ce qu'on pourrait nommer la forme, le code, ou encore la grammaire qui structure et combine le discours qui se tient essentiellement entre le lecteur et le texte (communication). Le but de cette exploration est de forger une grammaire consciente et de produire un modèle descriptif susceptible de rendre compte de l'organisation et de la production du discours et des textes.

*Tout modèle de la phrase littéraire doit rendre compte de la littérarité de cette phrase, c'est-à-dire de caractéristiques formelles résultant des particularités de la communication linguistique en littérature. Or ces particularités se ramènent à ceci que, dans l'acte de communication littéraire, deux facteurs seulement sont présents : le texte et le lecteur. Celui-ci reconstitue à partir du texte les facteurs absents : auteur, réalité à laquelle le texte fait ou semble faire allusion, code utilisé dans le message (comme corpus de référence lexicale et sémantique, lequel est la représentation verbale du corpus socio-culturel, de la mythologie que constitue l'ensemble des lieux communs)<sup>53</sup>*

Le temps et l'espace ainsi que le personnage, constituent les catégories principales de la mouvance du récit. Le personnage détient un rôle essentiel dans l'organisation de celui-ci par le biais de la création spatiotemporelle. En relation étroite avec les actions, le personnage les accomplit ou les reçoit. Le fait que toute analyse de récit ne saurait se passer d'une analyse des personnages, ceux-ci captent l'intérêt du lecteur qui s'identifie à l'un d'eux et se projette en lui. Le faire que l'écrivain lui confie, devient une mission primordiale et pertinente qui ordonnera le sens global du récit.

---

<sup>53</sup>Michael, RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, Edition : Larousse, 1979, p, 45.



### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

La sémiotique selon Greimas est envisagée selon ce constat : que l'on peut examiner tout récit selon un modèle logique simple. Les personnages sont remplacés par Greimas, en sémiotique narrative, par trois notions : l'actant, l'acteur et le rôle thématique. En effet, dans la conception de la sémiotique narrative, tout récit est l'histoire d'une quête ou d'un conflit qui met en scène un sujet qui est à la recherche d'un objet qui représente la fin de la quête en elle-même.

Les trois personnages de la trilogie sont, de premier abord, des êtres humains (enfants) qui ne cherchent dans leur vécu que sérénité, amour et vie familiale adéquate. Toutefois, la triste réalité du retour du mal après des milliers d'années, les amène à reconsidérer leur destinée, leurs différents pouvoirs et la mission qui pèse lourdement sur leurs épaules : sauver leur monde d'une dévastation complète et les êtres humains d'une extermination totale.

Dans les deux premières parties de la trilogie, Natan et Shaé avaient la mission de combattre *L'Autre*. Après avoir été attaqué par un immense colosse et des miliciens, ils avaient compris par la bouche du vieux guide Rafi qu'il s'agissait de *Jaalab* la force de *L'Autre*, « *Jaalab est une partie de l'Autre, sa force.* »<sup>54</sup>Rafi leur explique également, comment cette entité maléfique est constituée, son origine, l'histoire des familles et comment ces dernières l'ont enfermé pendant des siècles :

*La guerre dure trois siècles et s'achève par la victoire des Familles. Le corps de l'Autre est détruit, et son essence scindée en trois principes : Jaalab la Force, Onjü le Cœur et Eqkter l'Âme. Chaque partie est piégée grâce à une porte conçue par les Bâtisseurs qui conduit à un lieu clos et inviolable. (...) Promesse est faite de ne jamais oublier l'Autre et de considérer comme primordiale la fraternité entre les Familles.*<sup>55</sup>

Les évènements qui surviennent brusquement dans la vie des deux lycéens et qui les tirent de leurs vies ordinaires de jeunes adolescents, sont la preuve que le mal est de retour, que *L'Autre* cherche à exterminer les deux adolescents, car ils sont une menace pour lui. Le vieux Rafi essaye difficilement les convaincre de la triste réalité, qu'ils courent le danger de mort et qu'ils doivent, de leur côté, combattre ce mal. Effrayés et perplexes, les deux adolescents reconsidèrent le choix d'une fuite, de se cacher dans l'endroit le plus éloigné des forces de *L'Autre*, « *Nous pouvons aussi nous enfuir et oublier*

---

<sup>54</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 230.

<sup>55</sup>Ibid. p, 234.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

*cette histoire qui ne nous concerne pas. Il y a des millions d'endroits où nous cacher, des millions d'endroits où personne ne nous retrouvera.»*<sup>56</sup> déclare Shaé.

Rafi, le vieux guide, prouve à Natan et Shaé à travers l'histoire de leurs ancêtres, que c'est un combat inéluctable, que leur destin d'affrontement est une fatalité, il déclare « *Tu as raison quand tu affirmes que tu peux t'enfuir, mais tu te trompes quand tu prétends que cette histoire, comme tu dis, ne te concerne pas (...) cette tâche est la vôtre.* »<sup>57</sup> Alors, cédant à cette réalité inévitable, les deux adolescents s'engagent dans ce combat éternel entre le bien et le mal. Afin de pouvoir trouver la faiblesse de leur adversaire et ses lacunes, Natan a la brillante idée d'aller consulter les incunables à la bibliothèque de Valencienne, il fallait puiser dans les origines, dans le commencement du conflit.

Les deux adolescents découvrent dans l'incunable *la Maison dans l'Ailleurs*, l'abri qu'a créé les Bâtisseurs pour pouvoir se réfugier lors du danger. Ils perçoivent également leurs histoires et origines lointaines, de cela, Natan et Shaé deviennent responsables et acceptent leur destinée, d'ailleurs il le dit à Shaé « *Nous devons tordre le cou au mot impossible, Shaé. Le sang qui coule dans nos veines, les pouvoirs qui en découlent, sont la preuve que rien n'est impossible.* »<sup>58</sup>

Ainsi, à la fin du premier tome, les deux adolescents empruntent la huitième porte de la Maison de l'Ailleurs afin de traquer Jaalab et le tuer, il était décrit de la sorte : « *Jaalab se tenait devant eux, pieds nus, vêtu d'une toge brune, un long bâton de bois sombre à la main. (...) ses yeux entièrement noirs fixés sur eux, sa stature de géant défiant le ciel.* »<sup>59</sup> Natan, l'habile et le fort, est mené de son sabre japonais, le masamune et Shaé de ses pouvoirs de Métamorphe, Bâtisseuse et Guérisseuse, arrivent à tuer Jaalab après un combat rude et mortel. Les deux adolescents ont frôlé la mort dans cette lutte périlleuse, qui serait en réalité digne de grands guerriers musclé et robustes, cependant, c'est ces jeunes personnes qui ont pu accomplir cette tâche rude.

Au deuxième volet de la trilogie, les deux adolescents tentent de convaincre les familles de s'unir, car au premier tome, leurs conflits représentaient un inconvénient

---

<sup>56</sup>Ibid. p, 237.

<sup>57</sup>Ibid. p, 237.

<sup>58</sup> Ibid. p, 271.

<sup>59</sup>Ibid. p, 291.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

assez accablant qui les empêchait d'accomplir leur mission. Alors, dans cette partie de l'histoire les deux adolescents profitent d'une assistance familiale, ce qui leur permet plus de force et d'organisation. « *Jaalab était la Force et il est mort par la force. Onjü, lui, ne peut périr que par le cœur.* »<sup>60</sup> Onjü est très malin, il agit sur les cœurs et les sentiments, il prend force en semant la discorde entre les personnes, c'est pour cela il se nomme *Le Maître des tempêtes*, capable de produire les pires des tempêtes et intempéries.

Les sabres, les armes et les forces animalières n'ont aucune efficacité sur cette entité, son point faible est le cœur. Les personnes qui le combattent (Natan, Shaé, Barthélémy, Anton) doivent le faire par le cœur, d'une autre manière, ils doivent se pardonner, exprimer leur amour et dissiper tout malentendu entre eux. Quand Natan et Barthélémy ont attaqué Onjü, leurs sabres ne frôlaient qu'une image dans l'air, ne lui infligeaient aucune blessure. Alors, ils se réunissent et se partagent leurs différents sentiments, se pardonnent et s'aiment, petit-à-petit le corps d'Onjü se dissipe et disparaît vers la fin.

Le dernier volet de la trilogie a pour héros Elio. Celui-ci doit supprimer la dernière entité de *L'Autre*, *Eqkter* l'âme, cependant, Elio se retrouve tout seul, dépourvu de toute assistance car ses parents sont pétrifiés par *L'Autre*, Gino et Barthélémy sont inconscients. Alors, il n'a pas de choix, il doit forcément affronter le monstre (Kharx), Elio a peur, se sent seul et démuné, par contre, il eut la brillante idée d'appeler Eryn, sa fée.

Il apprendra comment vaincre ce monstre et après des combats, des courses et des poursuites démesurées, *L'Autre* sera vaincu par Elio, dévoré par la *Pratum Vorax* (la prairie de *la Maison dans l'Ailleurs*, qui engloutit tout ce qui est matériel et engloutit l'âme et l'esprit). Alors, aboli par cette prairie, la paix revient au monde d'Elio qui retrouve ses parents, Natan et Shaé, toujours en vie.

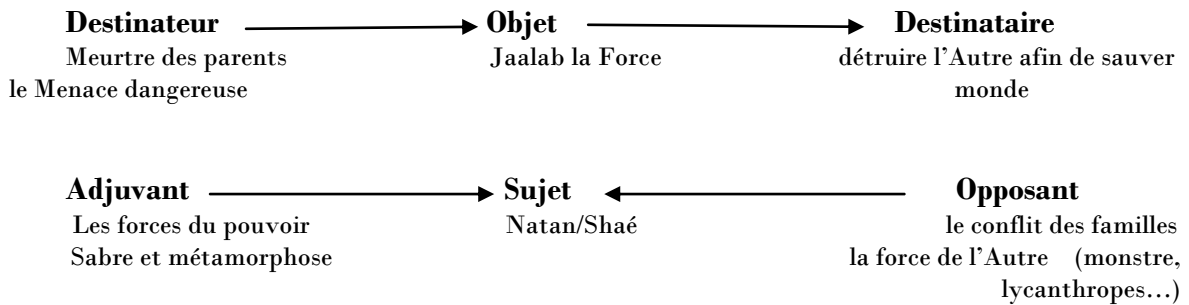
---

<sup>60</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, La huitième porte*, Op. cit. p, 359.

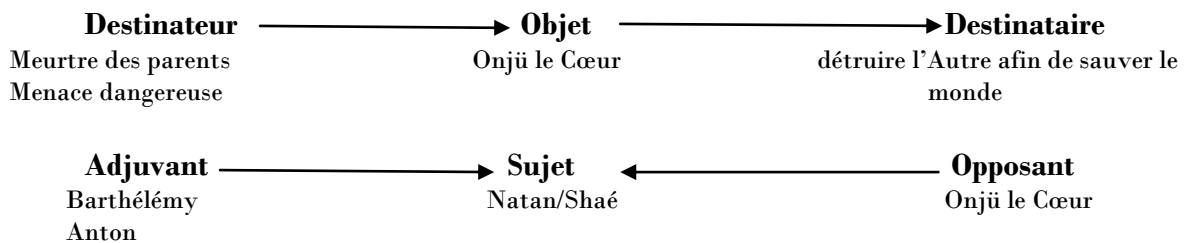
### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

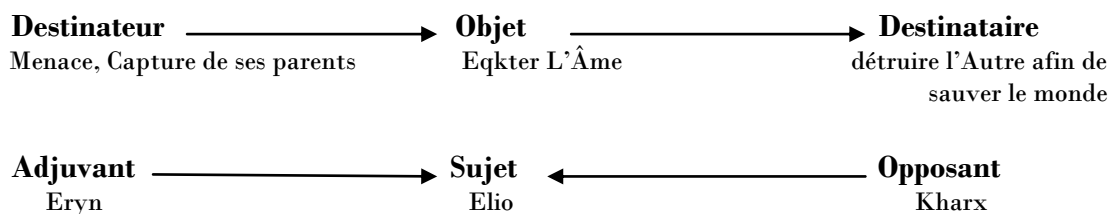
Voici le schéma actanciel de l'action du premier tome :



Le schéma actanciel de l'action du deuxième tome :



Le schéma actanciel de l'action du troisième tome :



#### III.2.2.2. Le rôle thématique du personnage

Le thème est un point de vue de l'auteur qu'il convoite exprimer sur un aspect particulier d'un sujet originalement abordé, cela peut être généralement sur l'amour ou la cupidité, par exemple. Le thème est essentiellement une interprétation personnelle de l'auteur sur un sujet particulier. Par exemple, il pourrait s'interroger si un enfant serait capable de sauver le monde et si ce dernier pourrait périr si un super-héros n'intervient

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

pas. L'auteur abordera alors les deux aspects de sa question afin de mettre en valeur le faire de ses personnages qui construit son thème et conclura son histoire en apportant au lecteur sa vision du monde. Quelle que soit la façon dont le lecteur l'assimilera, la réponse que propose l'auteur à sa propre question peut être considérée comme une leçon de vie.

Les rôles thématiques des personnages dépendent étroitement du genre et du style choisi pour le récit. Le personnage dans cette optique, participe à la composante thématique du niveau de surface, donc, l'acteur devient porteur de sens et véhicule une signification. Le rôle thématique renvoie à des catégories psychologiques (homme humble ou vaniteux) ou sociale (ouvrier, étudiant, commerçant) qui permettent d'identifier le personnage selon le contenu proposé.

Le thème de l'enfant-héros et le monde agonisant constitue le projet fondateur de Bottero et sa mise en œuvre implique des dispositions de figuration vers celles de la textualisation, autrement dit, du discursif vers le textuel. Ce thème détient un sens et en aura un autre une fois que son signifiant sera engagé dans le foisonnement du discours. Le thème de l'enfant-héros se transpose de l'espace du référent (Paris, Marseille) au référent textuel, ce passage du temps tangible à un temps romanesque, représente une installation de la trame thématique. Ainsi, le renseignement légué par les signifiants, acquiert des valeurs, des règles sociales liées à la poétique et enfin, du sens à la signification. Le texte transportera également le personnage, qui est généré par le rôle thématique qui lui a été alloué, dans différents passages et lui procure une vie fictive au sein du récit.

Le genre de l'œuvre de Bottero est une fantasy, il s'agit essentiellement d'une littérature d'imagination pure. L'écrivain transporte son lecteur dans une fiction qui puise ses origines depuis quatre mille cinq cent ans au territoire perse nommé Sumer, une véritable civilisation antique. Telle est la particularité primordiale de la fantasy « elle puise son inspiration dans les légendes et les mythologies du passé »<sup>61</sup>

De plus, Bottero retrace le destin épique de ses personnages (Natan, Shaé, Elio), il les immerge dans un récit d'aventure saturé de périples dangereux et périlleux. Tout

---

<sup>61</sup> Mats, LÜDEN, *La fantasy*, Op. cit. p. 8.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

l'univers que Bottero a bâti, repose essentiellement sur les exigences du genre, où fantastique, merveilleux et fabuleux s'entremêlent. Cette confection participe à l'élévation d'un champ thématique digne du genre fantasy. De plus, cet univers contient des créatures monstrueuses (Kharx, Grœn, Lycanthrope, Im... etc.) ce qui empreint l'œuvre de Bottero de plus de touche épique et héroïque, comme dans le cas des héros de l'antiquité où ils sont obligés d'affronter une figure monstrueuse qui incarne les forces du mal ( l'exemple de Héraclès avec Cerbère, Persée avec Méduse, Ulysse avec le Cyclope...).

De forme animale ou humaine, souvent hybride, la figure du monstre est généralement étayée par un récit (mythe, fable) qui tente à rendre raison d'un ordre du monde. Dans l'œuvre de Bottero, *L'Autre* est un ensemble de créatures maléfiques qui agissent toutes en manière cohérente et au service d'un seul pouvoir. La littérature de jeunesse contemporaine tente à caricaturer, ridiculiser, et infantiliser l'image du monstre dans les albums tandis que dans les ouvrages pour adolescents, comme celle de Bottero ou les récits d'horreur (vampires et mort vivants) franchissent les limites humaines avec une telle exaltation qu'ils provoquent aussi bien de frayeurs que de rires.

Afin de pouvoir affronter de tels monstres, de libérer le monde de l'emprise de l'abominable, les héros de Bottero sont dotés de pouvoirs atypiques. Ils sont censés être les sauveurs de l'humanité, ils doivent se dépasser, faire preuve de force qui dans la situation ordinaire, les surpasse. La gloire du héros admet en effet un dépassement, sans lequel il n'y aurait pas de caractère épique qui couronne la fantasy. L'héroïsme, dans sa forme la plus appropriée, suppose un dépassement, une transgression. Un dépassement dans l'espace, comme le cas de *la Maison dans l'Ailleurs*, Gwendalavir et la huitième porte, des lieux dans une autre dimension où le combat féroce entre le bien et mal se déroule. Cette création d'un univers irréel est insérée à l'intérieur d'une vie purement humaine et historique (Paris, Marseille, Canada).

Cette combinaison puise ses origines dans la tradition grecque, car les poètes et dramaturges grecs étaient les précurseurs de l'épopée et de la tragédie, ces genres qui proclament un héros prodigieux. Ce sont les grecs qui ont précisé le protagoniste comme un héros épique. Ces héros épiques doivent invoquer chez le public une émotion

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

d'héroïsme à travers une aptitude fabuleuse et impressionnante. Ainsi, le jeune lecteur explore cette fantasy par le biais de la représentation héroïque des jeunes adolescents, ils sont physiquement et mentalement forts et doués, susceptibles réaliser l'impossible afin de sauver l'humanité.

Mettre le destin du monde entre les mains d'un enfant de neuf ans (le cas de la dernière partie de la trilogie) serait un déploiement d'une vision assez répandue dans la fantasy pour la jeunesse où l'enfant représente un lieu de signification plurivoque et un champ d'accroissement du thème de l'enfant-héros. Nous pouvons citer l'exemple de Tolkien dans son œuvre *le seigneur des anneaux* où il attribue la mission de sauver le monde et détruire l'anneau au jeune Hobbit et Rowling qui confie à Harry Potter la tâche de débarrasser le monde du *Seigneur des ténèbres*. L'enfant devient pour ces œuvres un substitut du héros classique qui incarne l'image archétypale d'un homme fort et musclé. Avec son innocence, sa faiblesse et sa force héritée de ses ancêtres, l'enfant arrive à accomplir des actions héroïques semblables à celles des héros de la mythologie grecque.

Du début de la trilogie jusqu'à sa fin, les jeunes protagonistes entament des aventures raboteuses, difficiles sans relâche. L'auteur ne leur octroie aucun répit, les jeunes adolescents doivent mener une vie pleine de danger, de poursuite où la mort les traque. Ce récit met en valeur l'endurance des protagonistes, il les place au centre d'un tourbillon d'actions braves et d'évènements atroces. De plus, l'univers est saturé par les créatures monstrueuses qui sont dressées à l'encontre du jeune héros, car il est censé les affronter et de légitimer son image de l'Elu. Donc, depuis l'antiquité, le héros est constamment associé à une figure monstrueuse afin de représenter cette dualité entre homme/monstre, ou bien/mal.

Ce combat entre le bien et le mal représente une composante nécessaire de l'inconscient collectif humain, car depuis l'aube de l'humanité et l'avènement des religions païennes et monothéistes l'Homme est toujours en conflit avec les forces qu'il n'arrive pas à gérer ni à comprendre. Orgueilleux et égocentrique, il essaye de se prouver et de justifier sa supériorité par rapport aux autres créatures qui l'entourent.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

Alors, les mythes associent le mal à l'image du monstre et le bien à celle du héros afin de diffuser une philosophie ancrée dans l'Homme depuis le commencement du temps.

#### III.3. Univers romanesque et imaginaire des lieux

##### III.3.1. Monde physique et « effet du réel »

Chaque personnage évolue dans un univers qui lui est propre, d'une autre manière à chaque héros son territoire dans un récit. L'espace est capable de nous offrir un spectacle, il sert également de décor à l'action. De cette manière il devient soumis à l'attention des personnages car il est pour eux un champ d'interaction et une sphère d'intervention où ils évoluent. L'espace est déterminé par la situation du lecteur, par sa perception des choses et par le rapport entre les lieux et l'état d'âme de celui qui lit et qui perçoit. L'espace dans les fictions est toujours représenté et symbolisé « *c'est-à-dire rendu sensible et tangible comme peuvent l'être les espaces architecturaux, urbains, naturels de notre quotidien* »<sup>62</sup> L'édifice de cet espace est élaborée de manière d'être perceptible et sensible au moyen du récit, « *par le biais d'une succession ordonnée d'images poétiques* »<sup>63</sup>.

Le récit devient donc dans cette situation une poétique qui forge l'espace, le façonne, le construit, l'embellit ou l'enlaidit. C'est cette poétique de l'espace qui organise le faire des protagonistes, contribue à leur signification et détient le pouvoir de gérer les actions et l'intrigue du récit. Quant aux types d'espaces dans les œuvres littéraires, nous pouvons déceler des espaces réels en fiction et d'espaces rêvés ou imaginés. La subjectivité que l'écrivain fait preuve lors de sa mise en œuvre spatiale, ne permet de remplir que relativement la relation mimétique au réel en insufflant des écarts et des distorsions.

Bottero place ses protagonistes dans des lieux communs, connus et perceptibles par tous les lecteurs. Dès le début de la trilogie, l'auteur place son personnage Natan au sein d'un espace bien précis, il s'agit du Canada, Montréal, où il côtoie lycée et clubs sportifs « *le vent qui soufflait depuis une semaine sur Montréal en provenance des*

---

<sup>62</sup> Roland BOURNEUF, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3 n°1, Québec, Département des littératures de l'Université de Laval, 1970, p. 12 (cité par V. Gélinas - Lemaire).

<sup>63</sup>Ibid. p, 13.



### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

*Laurentides n'avait pas encore apporté de neige, mais cela ne tarderait pas.* »<sup>64</sup>Ses parents se sont installés dans ce pays après avoir mené une vie pleine de voyage et de fuite, ils étaient forcés de changer de pays, voire même de continents. Après avoir vécu à Kiev, Dublin, Tanzanie et Genève, les parents de Natan s'installent au Canada, dans un quartier chic de Ville Mont-Royal.

Tout au long du récit, Natan fréquente des lieux qui existent dans la réalité dans lesquels il effectue des actions cruciales à l'intrigue (Tour Eiffel, bibliothèque de Valenciennes, aéroport de Trudeau...). De même pour Shaé, qui habite Marseille exactement à Vitrolles et fréquente le lycée de sa ville et c'est dans ces lieux communs qu'elle est sujet de métamorphose dans d'abord un parking et ensuite dans une cabane de chantier près du TGV.

Quant au personnage Elio, Bottero l'implante dans un lieu réel qui est le Maroc (les montagnes de l'Atlas), mais dans un village complètement imaginaire : *Ouirzat* qui sera sujet d'analyse dans l'élément prochain. Elio, après avoir quitté Ouirzat, empruntera le passage de *la Maison dans l'Ailleurs* pour arriver à Marseille, le Cameroun (Yaoundé), Paris, la cité des Maya en Amérique latine...etc. c'est au sein de cet espace réel et existant, que Elio effectue ses aventures, ses voyages et accomplit les épreuves d'un enfant prodige.

Bottero interpelle son lecteur dans sa fantasy par le biais de personnages exemplairement forts et doués placés dans un espace, de premier abord, ordinaire et commun. Contrairement à la science-fiction qui transporte le lecteur dès le début vers d'autres lieux imaginaires ainsi que d'autres dimensions qui le déracinent de son milieu historique et réel, la fantasy qu'offre Bottero met en scène des espaces habituels et connus où ses protagonistes évoluent, entament des aventures et accomplissent des recherches au sein de leur entourage.

Le fantastique prend forme dans la fantasy où il exige deux univers parallèles : l'un ordinaire et tangible, le second surnaturel et imaginaire. De la sorte, le lecteur est placé dans une situation d'hésitation, de doute et d'angoisse, ce qui submerge ce genre d'une note d'incertitude assez captivante. Cette organisation de l'espace liée au genre

---

<sup>64</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 20.

est reprise et remaniée par Bottero dans sa fantasy, comme dans le cas de la série de Rowling. Afin de promouvoir l'attention du jeune lecteur, l'écrivain empreint son espace d'une réalité concrète et ancre ses êtres de papier dans le monde actuel, apocalyptique souffrant d'un danger inévitable, cependant, c'est le monde de l'ailleurs qui permet l'épanouissement et la robustesse de ses personnages.

### **III.3.2. Monde imaginaire : la fausse Arcadie, la huitième porte, la Maison dans l'Ailleurs, Gwendalavir, Ouirzat**

« *La représentation spatiale [...] permet d'exprimer une première forme de subjectivité : celle de la voix narrative* »<sup>65</sup> En effet, le lieu représente un champ de choix personnels, de création subjective et nous transmet une autre vision du monde réel. L'auteur, par le biais de son univers romanesque, transpose les valeurs et la médiocrité humaine dans un lieu fictif et imaginaire, afin de divulguer une éthique adaptée à la situation vécue par les lecteurs. Le roman de fantasy poursuit en premier lieu la disposition fictive adoptée par le roman d'aventures et le roman de voyage, cette technique romanesque a pour ancêtre l'épopée : l'Odyssée de Homère. Ce procédé a été repris au XX<sup>ème</sup> siècle par le fameux Tolkien dans son œuvre *Le Seigneur des Anneaux* qui s'ouvre sur une carte des *Terres du Milieu*.

L'espace offert par la fantasy est de premier abord un espace imaginaire, s'inspirant essentiellement des mythes grecs qui imaginaient les créatures les plus merveilleuses et induisaient leurs héros dans des mondes étranges et éloignés. De plus, ces espaces proposent au lecteur un lieu d'évasion et une libération de l'imagination, c'est une invitation à remplir les espaces vierges avec un grand renfort d'imaginaire, « *les mondes de fantasy sont souvent idéalisés, voire utopiques au commencement, mais derrière cette apparente naïveté, les liens avec notre monde s'établissent ; ce côté merveilleux sert, entre autre, au rêve.* »<sup>66</sup>

Cependant, ces espaces décrits, creusés et analysés, ont encore une fonction réaliste : il s'agit essentiellement de faire admettre au lecteur la pertinence de ce monde

---

<sup>65</sup>Roland, BOURNEUF, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3 n°1, Québec, Département des littératures de l'Université de Laval, 1970, p. 82 (cité par V. Gélinas - Lemaire, p. 15).

<sup>66</sup> Mats, LÜDEN, *La fantasy*, Op. cit. p. 137.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

secondaire, sans pour autant oublier l'aspect symbolique. La fantasy enchante et reconstitue notre monde par le merveilleux, son astuce est qu'elle fournit un autre monde collé au premier et qu'elle lui apporte un grand soin dans sa construction. Il s'agit d'un concept inventé par les Anglo-Saxons *the worldbuilding*, qui est une technique qui concerne les livres de fantasy destinés à la jeunesse qui doivent donner un sentiment de cohérence et de vraisemblance dans leur représentation.

Maintes sont les exemples d'œuvre littéraires classiques qui ont instauré le procédé du monde secondaire, ces œuvres servent de source d'inspiration pour les productions littéraires actuelles. *Le pays des merveilles*, *La terre du milieu*, *Neverland*, *Le pays d'Oz...*etc. sont des lieux emblématiques qui ont influencé enfant et adulte depuis leur apparition jusqu'à nos jours, car leur représentation est d'une pertinence marquante qui traduit les vices humains et l'innocence enfantine.

Bottero, avant de joindre son monde réel par un autre parallèle, avait replacé l'origine de son intrigue dans une époque très lointaine (4500ans avant notre ère). Le combat entre les sept Familles et *L'Autre* était en premier lieu, ancré à l'aube de l'existence de l'humanité et est transposé dans les différentes cultures qui suivirent. Les Bâtisseurs, avec leur pouvoir de constructeurs incomparables, avaient découvert l'Ailleurs, un monde parallèle au notre. Ils ont construit une maison nommée *La Maison dans L'Ailleurs* qui leur sert de refuge lors des attaques et du danger. Les Bâtisseurs avaient la possibilité de créer des portes qui servent de passage entre les deux mondes. Ces portes existent dans le monde entier et mènent au même lieu : *la Maison dans L'Ailleurs* et seuls les Bâtisseurs peuvent les apercevoir et en user.

Cette Maison est décrite selon Bottero, comme un grand manoir luxueux, doté de milliers de portes, qu'il suffit de pousser pour se retrouver dans n'importe quel lieu du monde, c'est comme si cette Maison dans L'Ailleurs sert de point qui relie son monde étrange et vierge avec les quatre coins du monde réel :

*Les Bâtisseurs ont créé mille sept cent sept portes. Mille sept cents d'entre elles, les portes de bois, furent offertes aux autres familles à une époque où la paix régnait entre nous. Elles permettent d'entrer et de sortir de la Maison, avec la restriction dont vient de te parler ton grand-père. Les sept portes restantes, les portes de fer, conduisent ailleurs,*

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

*dans des lieux inconnus et menaçants dont nous ne savons plus rien. Seuls les Bâtisseurs pouvaient les emprunter et le secret de ces portes est mort avec eux.*<sup>67</sup>

Bottero la décrit également au deuxième volet :

*Une Maison à l'architecture démentielle, une Maison immense constituée de multiples ailes accolées, de trois surplombants, de balcons audacieux, de murs vertigineux ou écrasés par des encorbellements, de pilier trapus et d'arches élancées, de larges fenêtres en ogive, et de minuscules embrasures, d'arcs-boutants en pierre de taille et de terrasses pavées de verres. Une Maison inouïe, née de l'imagination débridée d'architectes puisant leur inspiration dans les créations des bâtisseurs les plus fous.*<sup>68</sup>

Cette Maison dans l'Ailleurs est entourée d'une prairie « le Pratum Vorax », qui signifie la prairie dévoreuse. Cette prairie existe comme une protection autour de la Maison, elle peut dévorer toutes les matières ainsi que les âmes, l'auteur la décrit par la bouche du grand-père de Natan : « *avant que tu poses la question, oui cette fichue herbe dévore tout. Bois, plastique, métal, chair humaine...rien ne lui résiste.* »<sup>69</sup>

Cependant, cette exploration réalisée par les Bâtisseurs va créer un passage dangereux : *la huitième porte* qui mène vers la *Fausse Arcadie*. Il s'agit là d'un lieu horrible et sinistre, peuplé de monstres et de lycanthropes, mais le pire c'est qu'il abrite *L'Autre* une entité maléfique et démoniaque qui peut anéantir le monde si elle s'échappe de son espace. Ainsi, le pire est arrivé, avant que les Bâtisseurs ne referment la porte, profitant de cette opportunité, *L'Autre* s'est évadé de son monde et la lutte commence entre les sept Familles et cette entité.

Après une surprenante lutte, les sept Familles arrivent à vaincre *L'Autre* mais pas définitivement, ils sont arrivés à le diviser en trois parties (Jaalab, Onjü et Eqkter). Les Bâtisseurs ont alors scellé les portes qui menaient en Fausse Arcadie et ont, avec l'aide des autres familles, enfermé *L'Autre* dans un cube nommée la Huitième Porte qui relie ce monde monstrueux avec la cité Maya en Amérique latine.

Au début de la trilogie, Bottero transporte son lecteur au temps actuel, lors d'une expédition aux temples Maya, des chercheurs curieux et avides de popularité, ont descellé de force le cube, de la sorte, *L'Autre* est de nouveau libre dans le monde réel.

---

<sup>67</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 170.

<sup>68</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, le Maître des tempêtes*, Op. cit. p, 12.

<sup>69</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre, Le souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 166.

### CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero

---

Quand Natan et Shaé entament leur recherche afin de comprendre ce qui se passe dans ce monde, ils découvrent dans les incunables leurs origines qui s'ancrent dans l'ancienne région nommée Sumer et trouvent aussi *la Maison dans l'Ailleurs*. De la sorte, le monde parallèle est introduit dans ce récit par le biais des jeunes adolescents et essentiellement avec le pouvoir de Shaé, celui de Bâtisseuse.

D'après la description de Bottero à la construction de ce monde imaginaire, nous pouvons estimer que Fausse Arcadie, Maison dans l'Ailleurs et Gwendalavir sont toutes dans la même dimension spatiale. Il faut repasser par la Fausse Arcadie pour rejoindre *la Maison dans l'Ailleurs* et de là, traverser tout un continent et une mer pour rejoindre Gwendalavir, cette dernière n'est évoquée qu'à la fin de la trilogie, où Elio accompagné de ses parents et Eryn regagnent ce lieu utopique et parfait après avoir définitivement aboli *L'Autre*. Cependant, ce lieu imaginaire est objet de transfiction car il figure dans le best-seller de Bottero le Cycle d'*Ewilan* où les protagonistes vivent entre deux mondes, l'un réel et l'autre imaginaire (Gwendalavir).

Bottero reprend ce lieu imaginaire comme symbole de paix et de reconstruction de soi après un combat sans pitié contre les forces du mal. Elio, heureux et serein, accompagné de ses parents et de sa fée Eryn, rejoint ce lieu paradisiaque qui sera sa dernière demeure où enfin il peut vivre une vie heureuse et calme avec sa famille comme n'importe quel enfant ordinaire. Selon Bottero, ce monde imaginaire ressemble à un monde où la nature est belle et vierge

*Ils atteignirent le sommet de la colline. Elio se figea, imité par ses parents. Leurs trois cœurs ratèrent un même battement sans qu'ils y prennent garde. Dans la plaine ondoyante qui s'étendait sous leurs yeux coulait un fleuve si large qu'il aurait pu tutoyer un océan, si puissant qu'il reléguait l'Amazone au rang de ruisseau, si beau que seule une symphonie lui aurait rendu justice.<sup>70</sup>*

Pour conclure, nous pouvons démontrer que l'espace imaginaire représente un champ de pratiques idéalisées. L'imaginaire mobilisé dans la fantasy, repose essentiellement sur l'accroissement de création et d'appropriation, ce genre devient donc, une affirmation qui favorise une dynamique de l'imaginaire à travers la production de mondes chimériques. D'autre part, lorsque ces mondes ainsi représentés

---

<sup>70</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre, La huitième porte*, Op. cit. p, 404.

### **CHAPITRE III. Pour une analyse sémiotique de l'enfant-héros dans la trilogie « l'Autre » de Bottero**

---

s'introduisent dans la culture populaire, les œuvres de fantasy deviennent des supports structurants qui permettent la compréhension des pratiques humaines, culturelles et sociales qu'elles soient.

Les attentes esthétiques des jeunes lecteurs représentent une visée primordiale pour les écrivains du genre, comme celle du monde imaginaire et le voyage qui prend forme dans celui-ci. Pour ces jeunes lecteurs, il s'agit d'une expérience permettant d'accéder, par le truchement de l'imaginaire, à une multitude de mondes fictifs. La littérature devient source de plaisir lorsqu'elle permet au lecteur une échappée allégorique qui dissout toutes les contraintes de la vie sociale. Loin d'être vécu comme une simple évasion, le voyage imaginaire devient pour plusieurs les jeunes lecteurs le prétexte idéal pour s'enrichir sur le plan personnel et découvrir de nouvelles façons de discerner le monde.

### **Conclusion**

A travers ce chapitre, nous avons pu étaler la fantasy française par le biais de l'écrivain Pierre Bottero ainsi que d'autres écrivains français. Ces derniers ont le privilège d'installer ce genre aux terres françaises et permettre au lecteur français d'avoir son répertoire en matière de littérature de l'imaginaire.

Par la suite, nous avons entamé l'analyse des trois personnages : Natan, Shaé et Elio. Cette analyse était sur le plan psychologique, onomastique, actancielle et narratologique, cela nous a permis de discerner les différentes compositions du personnage et leur portées latentes et significatives. Pratiquer cette analyse, vise en premier lieu l'être et la fonction du personnage et en deuxième lieu, l'impact de sa représentation sur le réel et le vécu du jeune lecteur.

En dernier lieu, nous avons consacré une partie de ce chapitre, à l'étude de l'univers romanesque de Bottero. Nous avons jugé nécessaire de mettre en valeur le monde fictionnel où les jeunes protagonistes vivent et accomplissent leurs épreuves. La composition de cet univers repose sur une division distincte entre le monde réel et le monde secret et cela demeure une particularité propre au genre de fantasy.

**CHAPITRE IV. Pour une  
nouvelle conception du héros  
pour la jeunesse, entre  
éléments folkloriques et  
discours rationnels**



### **Introduction**

Le dernier chapitre de notre thèse contient les concepts constituant les convergences qui relient les deux œuvres de notre corpus. Nous voulons affirmer, à travers ce chapitre, que les deux fictions (qu'elles soient anglo-saxonnes ou françaises) représentent les mêmes constructions romanesques.

En premier lieu, nous développerons les concepts partagés entre les deux œuvres et qui touchent essentiellement le personnage : orphelin, élu, jeunesse éternelle, et « surhomme » sauveur de l'humanité. Ensuite, nous aborderons les éléments liés à l'univers romanesque, des lieux communs entre la série de Rowling et la trilogie de Bottero. Nous exposerons dans cette partie : la forêt interdite, la prairie dévoreuse, le monde apocalyptique, le monde secret contre le monde tangible.

La deuxième partie de ce chapitre est dédiée à la représentation du personnage maléfique dans la littérature de jeunesse et comment les deux antagonistes se partagent plusieurs caractères dans les deux œuvres. Nous étalerons également la construction de la fantasy à l'ère du numérique où elle se vêtit d'une nouvelle forme fictive adaptée aux exigences de l'actualité.

Il faut préciser aussi, que nous sommes censés développer les deux concepts clés de notre recherche : mythe et science. Ces deux éléments sont des notions primordiales qui véhiculent la nouvelle situation dans laquelle le personnage est induit. Ce dernier oscille entre un monde inscrit dans le *muthos* et un autre dans le *logos*.

**IV. POUR UNE NOUVELLE CONCEPTION DU HEROS POUR LA JEUNESSE, ENTRE ELEMENTS FOLKLORIQUES ET DISCOURS RATIONNELS**

**IV.1. Caractéristiques du héros pour la jeunesse :**

**IV.1.1. Orphelin /Elu**

Le héros représente, et cela depuis l'antiquité, un champ de représentations idéalisées, car le choix de cette personne repose essentiellement sur des enjeux littéraires et un investissement de la part de son créateur. C'est grâce à l'épopée que le héros classique prend forme, ainsi qu'à travers le roman français du Moyen-âge (le roman de chevalerie), il devient un être idéal symbolisant certaines valeurs : la foi en dieu, le courage, la fidélité, l'humilité...etc. Ce héros est supposé être à l'encontre des personnages incarnant le mal. Ce sont des personnages fabuleux, mythiques, qui accomplissent de hauts faits et gestes miraculeux.

La fantasy reprend cette tradition du héros exemplaire afin de transmettre un imaginaire merveilleux et fabuleux. Pour ce genre, le héros est considéré comme le personnage le plus important de son récit, car il est censé mener un faire couronné de miracles et de prodiges. Cependant, il existe deux héros qu'il faut distinguer : « *le héros personnage principal d'une œuvre et le héros, l'être solitaire, le sauveur. Le héros de fantasy regroupe ces deux notions.* »<sup>1</sup>

La littérature de jeunesse, à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, est revêtue d'une nouvelle disposition pour son héros, nous auront affaire à des personnages enfants et non adultes, car l'enfant acquiert un nouveau statut social et est considéré comme un être humain digne d'intérêt. Et c'est également à cette époque que nous assistons à une explosion remarquable de cette catégorie de littérature, nombreux sont les écrivains qui se sont engagés dans ce genre : Carroll, Comtesse de Ségur, Daudet, Hugo, Dickens...etc.

Depuis le roman victorien, nous avons inlassablement rencontré des personnages enfants orphelins, sans négliger le folklore populaire qui est saturé d'enfants laissés à eux-mêmes pour errer dans le monde, affronter le mal, la corruption, la violence et

---

<sup>1</sup>Mats, LÜDEN, *La fantasy*, Op. cit. p, 71.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

marquer leur chemin vers une découverte de soi et se procurer une posture à l'âge adulte. Les personnages orphelins sont assez abondants en tant que personnages fictifs en littérature, particulièrement dans la littérature de jeunesse. Le caractère orphelin des personnages adolescents est devenu assez répandu chez les écrivains de ce genre, du fait que cette figuration devient même une image archétypale pour la fantasy de jeunesse.

Depuis les récits mythologiques, les contes de fée, les films et enfin les bandes dessinées, les orphelins sont omniprésents, et y sont souvent sujet d'une quête héroïque. Malgré cela, dans la vie réelle, l'orphelin est dénigré et souffre d'une injustice sociale et essentiellement psychologique, car l'orphelinisme est considéré comme un handicap et non un avantage. Être démuné de ses parents représente en fait, une infirmité psychologique pour l'enfant et cela entrave son être avec des sentiments de tristesse, de colère et d'angoisse.

Ainsi, cette exploitation incessante des personnages orphelins en littérature de jeunesse incite au questionnement. Dans cette partie de la recherche, nous concentrons notre étude sur ce caractère de personnage : Harry, Natan, Shaé, cependant pour Elio, son image d'orphelin est construite différemment, car ses parents ne sont pas morts mais éloignés. Nous entendons par un enfant orphelin, un personnage dont l'un des deux parents au moins est mort, cependant, il peut s'agir également d'un enfant éloigné de ses parents et se retrouve ainsi, seul face aux situations difficiles de sa société. Un autre critère se lie au personnage orphelin est que bien souvent il est sans famille proche ou possède une famille lointaine peu nombreuse.

De plus, parmi les particularités d'un enfant orphelin dans la fiction est qu'il est toujours un enfant unique, sans frères et sœurs. Harry Potter est un enfant unique, de même pour Natan, Shaé et Elio. Ces personnages sont construits de manière à être seuls face à la vie, ils détiennent la primauté de décider et de faire des choix, Isabelle Nières-Chevrel avait affirmé que « *Dans la littérature de jeunesse, l'autonomie suprême, c'est d'être orphelin.* »<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Isabelle, NIERES-CHEVREL, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Coll. Passeurs d'histoires, Edition : Didier jeunesse, 2009, p, 177.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

Ces personnages orphelins sont constamment en quête de soi, ils ignorent leurs origines, leur véritable identité et sont dans l'obligation de mener des enquêtes pour trouver des réponses à leur situation ambiguë. « *Dans tout une tradition romanesque, l'absence des deux parents va de pair avec une ignorance du héros quant à ses origines. Tout ou partie du récit est alors construit autour d'une quête des origines.* »<sup>3</sup> Ainsi, après l'assassinat de ses parents par le plus puissant des mages noirs, Lord Voldemort, Harry est confié à la famille de sa tante, les Dursley, à l'âge d'un an. Cette famille ne cesse de l'humilier, car il était considéré comme un enfant anormal, vu ses capacités de sorcier. Harry ne découvre la vérité sur la mort de ses parents et sa véritable conjoncture de sorcier que dix ans plus tard, lorsqu'il reçoit une lettre d'admission à l'école de sorcellerie Poudlard. De cette circonstance, le jeune héros acquiert une nette indépendance de sa famille adoptive, et devient maître de son destin « *la mort de ses parents le met ainsi dans la situation idéale pour devenir un héros qui ne devra qu'à lui-même son passage à l'âge adulte et son triomphe sur les forces qui veulent l'anéantir.* »<sup>4</sup>

Natan, perd également ses parents dans une terrible explosion de la demeure familiale. Affligé et déconcerté, il ne sait pas non plus, pourquoi ses parents sont victimes de ce meurtre. Il est seul et doit s'enfuir, car il est traqué par les meurtriers de ses parents. De plus, il doit quitter le Canada pour Marseille, ainsi, il entreprend son voyage par avion seul. Shaé, quant à elle, avait perdu ses parents dans un accident de voiture quand elle avait à peine trois ans. Alors elle fut élevée par une famille adoptive, avec laquelle elle entretient une mauvaise relation.

La relation peu favorable entre l'orphelin et sa famille adoptive est très exploitée dans la littérature de jeunesse, où l'enfant-orphelin est maltraité voire même brutalisé. Dans presque la majorité des récits, cette situation familiale inconvenable pour l'enfant-orphelin, sert de condition motivante qui l'incite à réaliser sa quête et entreprendre une décision de rompre les liens qui l'unissent à cette autorité abusive. Nières-Chevrel voit dans cette situation une révolution contre une supériorité, celle-ci

---

<sup>3</sup> Ibid. p, 181.

<sup>4</sup>Isabelle, SMADJA, *Harry Potter, les raisons d'un succès*, Op. cit. p, 07.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

peut incarner le pouvoir des parents et celui des tuteurs « *la situation d'orphelin est utilisée pour distendre le lien d'autorité.* »<sup>5</sup>

Les conditions dans lesquelles Bottero plante son personnage Elio sont différentes par rapport à celles de ses parents. Contrairement à Natan et Shaé, Elio n'est pas orphelin, mais il est éloigné de ses parents. Accompagné de Gino l'ami de la famille et du vieux Rafi, il réalise les actions que l'écrivain lui a confiées. A la dernière lutte, Elio est seul face au monstre, le vainc, ensuite, il rejoint ses parents pour une vie simple et calme.

Autre distinction remarquable chez nos orphelins est qu'ils sont proches des personnes âgées et s'y lient d'amitié très forte. Harry Potter, par exemple, se lie d'amitié avec Hagrid, le géant qui lui fait découvrir son identité et l'accompagne du monde réel vers celui des sorciers. Harry entretient également de bonnes relations avec les professeurs et en particulier avec le directeur de l'école Poudlard le Professeur Dumbledore. Ces amitiés avec les adultes sont décrites comme singulières car il se sent en sécurité avec la supervision des personnes âgées.

Natan, Shaé et Elio sont de bon amis avec le vieux Rafi, non seulement cela, mais leur destin doit se lier avec ce vieil homme car son pouvoir de Guide leur procure une aide indispensable. De plus, avec sa générosité et sa bienveillance, le vieux Rafi sert de substitut à l'absence parentale. Elio le considère comme sa famille et se sent entièrement en sécurité avec lui

*Le jeune garçon avait toujours considéré Rafi comme son grand-père et depuis les événements d'Ouirzat, le vieux Berbère était devenu sa seule famille puisque Anton, son véritable grand-père, s'était éteint avant sa naissance et que Barthélemy n'avait plus donné signe de vie depuis une éternité. Les liens qui les unissaient étaient profonds, essentiels pour l'un comme pour l'autre.*<sup>6</sup>

Ainsi, dans cette construction d'enfant-orphelin, nous pouvons constater que ce personnage est à la fois libéré et dépendant. Libéré de l'emprise parentale car « *être orphelin donne au héros une liberté sans culpabilité, qui ne remet pas en cause la*

---

<sup>5</sup>Isabelle, NIERES-CHEVREL, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 178.

<sup>6</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : La Huitième porte*, Op. cit. p, 137.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

*responsabilité et l'autorité des parents*»<sup>7</sup> et dépendant d'une personne adulte, du fait que cette dernière lui accorde attention et indulgence et elle ne représente pas une présence accablante et puissante des parents légitimes.

L'orphelin représente en quelque sorte la forte aspiration d'appartenance, de consolider sa légitimité, d'appartenir à un foyer, d'avoir une famille ; il s'agit d'une forme générale de reconnaissance. L'orphelin est en réalité l'emblème de l'isolement et de la réclusion de toute personne au sein de la société.

L'Élu est un personnage de fiction qui représente l'un des clichés les plus utilisés et reproduits dans la fantasy, prenant racine dans le récit mythologique, cet homme est surprenant, il a été privilégié par les dieux, il est noble, brave et sympathique. Il peut être un amant romantique, un mari fidèle (comme pour le cas d'Ulysse), et un ami estimable et attentif. Tous les dieux ont, bien évidemment, dû propulser leurs bénédictions pour qu'il soit aussi typique. Cette image trop parfaite représente une arme à double tranchant, car il est si parfait qu'il en devient irréaliste et cela peut être un motif de rejet de la part des lecteurs.

Cependant, avec son univers héroïque et fabuleux, la fantasy reprend l'image de l'élu et la réexploite de nouveau. Elle met traditionnellement en scène un héros, généralement jeune, ce personnage principal entame souvent une aventure sans avoir un savoir-faire de ses pouvoirs, ni même qu'il ait une conscience claire de ceux-ci. Il acquiert progressivement, au fur et à mesure, des compétences qui se lient à son image parfaite. Une des motivations les plus courantes consiste à relier le destin de l'élu à une ancienne prophétie, proliférée dès sa naissance, à devenir la seule personne supposée vaincre le mal.

Les héros de fantasy, dans essentiellement l'heroic-fantasy, correspondent à des critères fréquents : ils sont naïfs, généreux, pleins de bons sentiments et confiants de nature. Par exemple, Tolkien avait posé le destin du monde entre les mains de Frodon Sacquet, un Hobbit puéril et modeste, dont il est la seule personne qui résiste au pouvoir de l'anneau. Ainsi, il est élu par le destin. Rowling avait peint son personnage Harry Potter avec une certaine note tragique dans son vécu. Orphelin à l'âge d'un an,

---

<sup>7</sup>Isabelle, NIERES-CHEVREL, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 178.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

maltraité par la famille de sa tante, assiste au meurtre de son parrain et de plusieurs de ses amis, il se voit le seul espoir de la communauté des sorciers. La prophétie de Sibylle Trelawney annonce dès la naissance de cet enfant, qu'il serait la seule personne qui vaincra le seigneur des ténèbres. Harry arrive à admettre ce sort et se voit obligé d'affronter Lord Voldemort, d'ailleurs, il le confirme à son amie Hermione :

*«- Elle ne s'intéresse à toi uniquement parce qu'elle pense que tu es l' élu !*

*- Mais je suis l' élu ! »<sup>8</sup>*

De plus, l'image héroïque qu'a acquise Harry Potter est en quelque sorte le résultat fatal du meurtre de ses parents et de la cicatrice infligée par Lord Voldemort, il s'agit d'une blessure qui hante le petit sorcier.

*Les aventures d'Harry Potter précisent, de roman en roman, les circonstances de la mort de ses parents, et la cicatrice qu'il porte au front, véritable symbole diaïrétique de son élection, inscrit dans sa chair ce drame d'où tout découle et auquel tout renvoie. Harry est hanté par ce crime originel et par son auteur.<sup>9</sup>*

Quant à la trilogie de Bottero, Natan et Shaé représentent un danger pour *L'Autre*, car avec leurs pouvoirs réunis, ils sont capables de l'anéantir. Ce contexte dans lequel ces jeunes adolescents sont placés, les force à endurer cette situation de fuite interminable et d'accepter la lutte inéluctable entre eux et *L'Autre*. D'ailleurs, le vieux Rafi, leur explique qu'ils sont le seul espoir de l'humanité « *L'Autre a peur de vous parce que dans vos veines réunies coule le sang de six familles.* »<sup>10</sup>

Contrairement à Natan et Shaé, Elio n'est qu'un enfant de neuf ans destiné à accomplir l'impossible. Fragile et innocent, il acquiert une maturité précoce qui lui octroie une perception claire de son destin d'ultime sauveur, « *L'Autre rongerait le monde et les hommes. Si quelqu'un était capable de l'arrêter, c'était cet enfant.* »<sup>11</sup> Il faut bien noter que le héros de fantasy est bien obligé de se soumettre aux lois du destin divin, avec sa posture d'unique sauveur et de dernier espoir de l'humanité, il admet la nécessité et la noblesse de sa mission.

---

<sup>8</sup>J.K, ROWLING, *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*, Op. cit. p, 214.

<sup>9</sup>Christian, CHELEBOURG, Francis, MARCOIN, *La littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 95.

<sup>10</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 236.

<sup>11</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : La Huitième porte*, Op. cit. p, 233.

De plus, ce héros élu acquiert le sens de responsabilité voire même de sacrifice, il est prophétisé jusqu'à accéder à un rang de sacralité, « *Le héros de fantasy, comme le héros mythique, est souvent prophétisé, élu, c'est-à-dire qu'il possède une relation privilégiée avec un dieu, et que d'une certaine façon, il exprime par ses actes la volonté divine.* »<sup>12</sup> Il incarne également l'image archétypale du super héros tant attendu, même s'il n'est pas la personne assez typique et remarquable, ce héros le devient progressivement en accomplissant ses devoirs avec ses forces miraculeuses.

#### **IV.1.2. *Puer Aeternus* : Enfance éternelle**

Le terme *Puer Aeternus* est la désignation latine de l'enfance éternelle. Cité dans les *Métamorphoses* d'Ovide, le *Puer Aeternus* est un enfant sans terre ou plus exactement, un dieu-enfant né de la nuit des mystères d'Éleusis. Il s'agit en effet de toute une mythologie reliée à la cité d'Éleusis vénérant les dieux de la terre et des enfers. Dans son poème, Ovide s'adresse au dieu-enfant Iacchus comme *Puer Aeternus* et il lui adresse également ses louanges pour son rôle dominant dans les mystères d'Eleusis. Son image est reliée plus tard pour être même identifiée aux dieux Dionysos et Eros.

Le *Puer Aeternus* est le dieu de la végétation et de la résurrection ; il est aussi le dieu de la jeunesse divine, comme Adonis. Cette figure mythique est représentée également chez les égyptiens par l'image d'un dieu jeune tué et ressuscité, Osiris. Cette figure mythique de l'enfant éternel nous sera utile dans l'abord du concept enfant-héros que représentent nos deux œuvres fictives et essentiellement dans la manière avec laquelle les écrivains insistent sur cette image enfantine.

Les héros dans la littérature de jeunesse étaient en premier lieu des princes et des princesses d'antan, de jeunes aristocrates typiquement modelés. Actuellement, ils sont remplacés par des enfants exceptionnellement doués, élus pour sauver le monde des dangers qui le guettent. La tradition a débuté vers les alentours du XIX<sup>ème</sup> siècle où l'enfant arrive à être reconnu socialement parlant. Il devient un thème de production et sujet de préoccupation à part entière,

---

<sup>12</sup>Mats, LÜDEN, *La fantasy*, Op. cit. p, 81.



#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

*La littérature de jeunesse naît au XIX<sup>ème</sup> siècle en même temps qu'une idéalisation de l'enfance fortement colorée de nostalgie : on célèbre l'heureuse liberté de Heidi sur ses alpages, du Rémi de Sans famille vagabondant sur les routes de France, ou le bonheur immobile des petites filles modèles dans leur château de Fleurville, féminin et paisible.<sup>13</sup>*

Cependant, ce qui a alerté notre intérêt dans cette présente recherche, est le basculement des normes du genre fantasy liés au personnage héros, purement épiques, fort et musclé, vers un héros enfant, orphelin et innocent. Les écrivains de ce genre font de cet enfant un héros modèle, responsable du destin de toute une humanité. Que ce soit Harry Potter, Natan, Shaé ou Elio, ils sont l'incarnation de l'enfant parfait. Cette perfection n'est pas forcément l'incarnation de l'image archétypale de l'enfant docile, obéissant et discipliné mais elle serait la description d'un enfant parfois désobéissant, rebelle et qui prend plaisir à commettre des bêtises.

Dans la série Harry Potter, Rowling confie la mission d'éliminer Lord Voldemort au jeune Harry âgé seulement d'onze ans. Malgré que le professeur Dumbledore (le sorcier le plus puissant depuis l'apparition des sorciers) fasse partie de cette fiction, cette tâche n'est pas censée être confiée à lui mais au jeune Harry, pourquoi ? De même pour Natan et Shaé, Bottero leur livre la corvée de tuer *L'Autre*, pourtant les sept familles existent toujours, puissantes et fortes. Enfin Elio, âgé de neuf ans, doit surmonter l'épreuve d'éliminer la dernière entité de *L'Autre* sans l'aide de ses parents.

Dans ces fictions l'enfant est omniprésent, il devient le maître inégalé de son parcours épique, de plus, en aucun cas il sera remplacé dans sa tâche par un adulte. Il arrive que dans la majorité des cas que cet enfant profite de l'assistance d'un adulte, l'oriente, le guide et l'avise vers le bon choix, mais l'accomplissement de son faire n'est réalisé que par lui-même. Cela représente une obligation et une exigence dans l'élaboration de cette fantasy pour la jeunesse, il faut que le sauveur soit un enfant.

Les écrivains, à travers leurs personnages enfants, transmettent une idéologie assez remarquable celle d'une jeunesse éternelle. Il s'agit en effet d'une continuité d'un tome à l'autre et d'une série à une autre où l'enfant est toujours maître du jeu. Il devient pour ces écrivains le seul sujet de représentation ainsi que leur unique motif de production fictive. Tout au long de leurs œuvres, Rowling et Bottero retracent les

---

<sup>13</sup>Isabelle, CANI, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan*, Op. cit. p, 117.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

aventures de ces enfants et décrivent leurs conflits face au mal et le héros adulte est complètement écarté dans ces fictions.

Nos deux écrivains cernent leurs personnages enfants au sein d'une évolution chronologique restreinte, dans le sens où ils ne doivent pas dépasser un âge bien précis. Harry Potter évolue dans la série de onze ans jusqu'à dix-sept ans, Natan et Shaé sont décrits comme deux adolescents qui ne dépassent pas seize ans, et enfin Elio, au troisième volet n'a que neuf ans. Dans ces fictions, les enfants-héros incarnent toutes les qualités, les vertus, les problèmes psychiques ainsi que les valeurs sociales pour accéder à un certain statut mythifié et arriver à incarner l'image d'une jeunesse éternelle.

*Ces analyses nous révèlent des petits héros, reflets plus ou moins fidèles de l'enfant réel, servant de support à un système complexe de représentations à partir duquel se construit un discours sur l'enfance. Ce discours, caractérisé par l'idéalisation et la déréalisation, permet l'élaboration de représentations mythifiées, véritables creusets des rêves, des angoisses et des aspirations d'une société adulte qui s'exprime et se définit dans sa relation à l'enfance.<sup>14</sup>*

C'est surtout la représentation du personnage-enfant dans ces deux fantasy, qui sert de diffusion à d'autres représentations de l'enfance. Alors, c'est donc à partir de l'analyse des enfants-héros que nous avons tenté dégager les représentations de l'enfance dans une société anglaise et française et qui peut être mythifiée pour devenir une structure généralisée de l'enfant-héros. A travers ce champ de préoccupation, les écrivains proposent une organisation morale et éthique au sein d'un dispositif social géré par l'enfant, ils essaient de mettre sur lui toutes les aspirations requises qui ne se manifestent pas chez un héros adulte.

Cette particularité récurrente dans les représentations en littérature pour la jeunesse nous amène à affirmer que cette littérature fournit un portrait particulièrement riche et révélateur des rêves et des espoirs d'une société à une certaine époque. Dans l'étude de l'archétype de la jeunesse éternelle ou de l'enfant divin, le champ de représentation se limite à l'enfance et l'adolescence comme une modalité d'agissement et un procédé de réflexion sur son être. Cela nous conduit à évoquer la figure du fripon chez C.G. Jung qu'il a instaurée afin d'installer une figure archétypale

---

<sup>14</sup> Dominique, DEMERS, *Représentation et mythification de l'enfance dans la littérature jeunesse*, thèse de Doctorat en études française, Décembre 1993, université du Québec, Montréal, p. 8.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

universelle dans laquelle toute personne adulte s'y reconnaît. « *On parle de l'enfant, alors que l'on devrait entendre l'enfant en l'adulte. Car il y a dans l'adulte un enfant, un enfant éternel toujours en état de devenir, jamais terminé, qui aurait besoin constamment de soins, d'attention et d'éducation.* »<sup>15</sup>

Le fripon est en réalité une personnalité insouciante, à la fois bonne et mauvaise, il incarne en effet l'image de médiateur entre la divinité et l'homme, un principe idéalisé et profané, sérieux et loufoque à la fois. Cette figure représente un être en constante évolution et n'est jamais achevé. Le fripon change facilement sa posture de la moquerie vers le sérieux le plus total, il peut mourir et renaître, voyager, entamer des aventures, vivre une vie vagabonde...etc. tous ces attributs demeurent pour cette figure son principal pouvoir.

Cette construction archétypale représente un élément indispensable à la société car elle incarne l'être humain dans toutes ses forces et faiblesses, dans ses moments les plus vertueux ainsi que les plus puérils. L'enfantillage qui prend une part assez étendue dans l'âme de l'adulte, lui sert d'échappatoire des contraintes étouffantes disposées et exigées par les « grandes » personnes. L'anthropologie, essentiellement avec les travaux de C. Lévi-Strauss, reprend le terme de fripon et crée celui de « décepteur », nous révèle que « *Nous avons tous un enfant en nous-mêmes* »<sup>16</sup> et que d'après son investigation, de nombreux peuples ont reproduit l'image du « décepteur » pour arriver à prouver cette réalité de l'enfant intérieur.

Le fripon ou le « décepteur » est une sorte de personne indifférente et solitaire qui considère les établissements créés par les adultes dans sa société comme des propriétés étrangères, il veut être libre et ne doit respecter aucune loi. Il ne laisse personne indifférent car c'est un charmeur à la manière enfantine, il a l'humour comme arme de bienveillance et de séduction et il veut vivre éternellement dans cette jeunesse qui lui procure euphorie. Cette description ne peut qu'interpeller en nous le personnage mythifié de *Peter Pan* conçu par J.M. Barrie.

---

<sup>15</sup> Carl Gustav, JUNG, *Symbols of Transformation*, 1<sup>ère</sup> Ed. Princeton, Volume 5, New Jersey: Princeton University Press, 1957, p, 109.

<sup>16</sup> Notes de lecture.

Depuis notre jeunesse, nous avons toujours entendu la fameuse phrase clichée de ce personnage : *Peter Pan* ou *le garçon qui ne voulait pas grandir* ! Barrie avait construit dans sa fiction un univers assez impressionnant du fait qu'il était le précurseur de toute une philosophie abordée par plusieurs écrivains successeurs au XX<sup>ème</sup> siècle. De plus, son personnage emblématique est repris par la psychologie moderne pour créer un nouveau caractère psychique celui du « syndrome de Peter Pan ». Ce concept psychologique est créé afin de décrire une personne adulte socialement immature qui a peur de grandir et de quitter le stade de l'enfance.

Barrie, considéré comme un parmi les premiers auteurs pour la jeunesse, n'était pas essentiellement éducateur et moralisant dans son œuvre *Peter Pan*, au contraire, il représentait un garçon moqueur, libre de faire ce qu'il veut quand il le veut. Ce jeune enfant le déclare par sa propre voix : « *Je ne veux jamais être un homme. Je veux toujours être un petit garçon et m'amuser.* »<sup>17</sup> Ce petit garçon habite le *Neverland*, le pays du Jamais, un monde imaginaire où seuls les enfants peuvent y accéder par leur imagination, en empruntant le fameux chemin : « *deuxième étoile à droite, puis tout droit jusqu'au matin.* »

La fiction de Barrie contient en effet deux mondes parallèles, l'un réel au cœur de Londres où vivent les petits enfants des *Darling* (Wendy, Jean et Michel) et *le pays du Jamais*, où vit *Peter Pan* avec uniquement des enfants et sans adultes. Pourquoi un *Pays du Jamais* ? Il s'agit en réalité d'un *Jamais* qui supprime l'irruption ou l'arrivée d'une chose à cette terre imaginaire. Cette chose s'articule autour de l'adulte, de sa présence au sein de ce monde fabuleux où il est strictement impossible de trouver un adulte qui y vit. L'auteur met l'accent sur le caractère enfantin de son univers, avec tous ses détails, il fait du *capitaine Crochet* un adulte méchant et ennemi de *Peter Pan*.

La philosophie que développe Barrie est celle de faire de l'enfance un principe de vie et d'agissement, de réaliser par le biais de l'enfant-héros une personnalité immature et responsable à la fois. L'enfant ne cesse de commettre des erreurs et d'apprendre, il est en constante croissance et il évolue sans jamais être achevé, contrairement à l'adulte qui, dans toutes ses manifestations sociales et psychiques, est arrivé à terme, il se croit

---

<sup>17</sup>Isabelle, CANI, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan*, Op. cit. p, 118.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

avoir tout connu, expérimenté et dépassé. L'adulte est narcissique dans le sens où il se voit plus avisé et plus intelligent qu'un enfant, qu'il doit l'éduquer et l'orienter.

Malgré cela, cet adulte est figé, étouffé et cerné au sein des instructions installées par un pouvoir sociopolitique, religieux et idéologique, ce qui provoque en lui une envie de retourner à l'âge de l'immaturation et de l'insouciance. L'adulte dans son intimité jalouse l'enfant et trouve qu'il incarne à merveille la personne qui jouit de la vie et la croque à pleine dent, qu'il évolue dans un monde propre à lui par le biais de son imagination « *le vrai problème de l'adulte est qu'il ne peut plus se poser comme modèle, étant lui-même en proie à la fascination du caractère inachevé de l'enfant, à ses yeux si enviable.* »<sup>18</sup>

Rowling et Bottero voulaient faire de leurs héros des figures emblématiques de l'enfance. Leurs enfant-héros sont capables de réaliser l'impossible et sauver tout un monde. Ils ne sont pas essentiellement des enfants-modèles car il arrive qu'ils ne respectent pas les lois sociales et désobéissent les ordres, cependant, ils deviennent des figures emblématiques car « *les enfants obéissants n'ont jamais fait de bon héros. Seuls les personnages transgressifs sont dynamiques, parce qu'ils sont désirants.* »<sup>19</sup> Ils désirent la liberté et la paix, une famille et des parents et surtout découvrir le monde avec toutes ses parts. Toutefois avec leur innocence, ils n'ont aucun désir de comploter avec le mal et tirer profit de leur position de force.

Lord Voldemort avait proposé à Harry de devenir son allié et de gouverner sur le monde, ainsi que *L'Autre* avait demandé à Natan, Shaé et Elio de faire plonger le monde dans l'obscurité. Cependant, ces enfants n'avaient aucune volonté de manigancer avec le mal. Ils voulaient vivre une vie heureuse, saine et en paix, Harry aspirait vivre tranquillement au sein d'une famille chaleureuse, Natan et Shaé voulaient seulement vivre tranquillement loin de toute civilisation, et Elio espérait de tout son cœur regagner le Maroc et retrouver ses parents à l'oasis d'Ouirzat.

Ces enfants sont des êtres purs emportés dans des situations horribles qui les ont émotionnellement affectés. Ils ont affronté la mort, assisté à la mort de leurs proches,

---

<sup>18</sup> Ibid. p, 118.

<sup>19</sup> Christian, CHELEBOURG, Francis, MARCOIN, *La littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 169.

étaient blessés et torturé par l'ennemi mais leur rêve d'un monde meilleur les poussait à affronter le mal, de le combattre et de souffrir pour arriver à leur fin. L'enfant d'aujourd'hui est l'adulte de demain, alors, afin d'espérer vivre dans un monde parfait et harmonieux, il fallait, impliquer dans la vie des enfants. Cela permettrait la création d'un adulte responsable et fort après son acquisition d'une expérience extrêmement difficile pendant sa jeunesse. Ainsi, le monde sera orné d'êtres humains vertueux et obstinés.

#### **IV.1.3. Un « surhomme » sauveur de l'humanité**

L'homme éprouve une énorme peur face à la fin du monde, à la mort et au jugement dernier, cependant, il se trouve qu'il essaye d'atténuer l'effet insupportable de cette peur en espérant le meilleur à travers les textes sacrés, « *la littérature prophétique et l'Apocalypse encadrent les grandes peurs et les grandes espérances.* »<sup>20</sup> Ce meilleur se réalise dans l'arrivée d'un sauveur et d'un monde utopiquement parfait.

La crainte humaine se présente dans ces textes à travers une évolution qui dévoile la colère divine en premier lieu, suivie par les catastrophes qui annoncent la fin des temps et du genre humain, enfin, leurs âmes sont jugées, récompensées par un paradis éternel ou par un enfer perpétuel. Afin d'amputer la faute et d'abolir leurs péchés, les hommes démunis de tous moyens, faibles et fragiles, alourdis par leurs fautes, n'ont qu'une seule allégation, celle d'espérer leur salvation et le pardon divin.

La littérature puise dans le mythe en premier lieu et dans la religion en second lieu pour refléter la nature et les agissements humains universels et originels. Ces mythes primordiaux sont inondés d'héritages culturels et religieux et arrivent à se procurer un endroit très important dans le psychisme humain et encadrent les obsessions individuelles d'une manière générale. Parmi ces mythes vigoureux qui ont remarquablement inspiré les littératures est celui du surhomme ou super-héros.

Un homme fort, doué et humble, sauveur des faibles et inlassablement à leur rescousse, est une image archétypale propre à toute l'humanité. Cette idée renferme un thème universel qui structure une psyché commune à toutes les cultures. Ce surhomme,

---

<sup>20</sup>Paul, ARON, Denis, SAINT-JACQUES, Alain, VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*, Op. cit. p, 65.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

parfait et unique, est l'incarnation du meilleur du genre humain, il concrétise les valeurs héroïques ainsi que les espérances des hommes infortunés, que le jour viendra où le mal sera aboli et le bien les recouvrira.

Cette image archétypale du héros est exposée par le biais des textes sacrés et mythologiques, nous pouvons citer des exemples de la tradition gréco-romaine : Héraclès, Persée...etc. de la tradition biblique, l'enfant miracle et symbole de force surprenante, le personnage *Samson*. Les religions monothéistes font renaître ce mythe dans des personnages impactants de l'histoire religieuse : Noé qui sauve les croyants du déluge, Moïse sauve le peuple hébreu de l'impitoyable Pharaon en traversant la mer rouge. La dernière figure emblème, dominante et puissante est celle de Jésus de Nazareth.

Considéré comme fils de Dieu, un enfant saint, prodige, né d'un miracle, il est un personnage extraordinaire car il n'est pas une progéniture du péché originel et il est le sujet de miracles incomparables et surprenants, ce qui lui procure une posture religieuse, mythique et symbolique. Le Christ possède une image plurielle où chaque partie est dotée de signification plurivoque. Les miracles qu'il a accomplis sont révélés dans le nouveau testament. Selon leurs actes, les apôtres Matthieu, Marc, Luc et Jean, le Christ avait guéris des aveugles et des paralysés, exorcisé des possédés, chassé des démons...etc. de cette manière il est considéré comme un prodige, un surhomme longtemps attendu par l'humanité entière.

Du fait que la terre est considérée comme le royaume du mal, l'endroit qui renferme une humanité submergée par la faute et le péché, l'arrivée d'un surhomme permettra l'achèvement de leur souffrance et leur offrira la salvation éternelle. La faute humaine est une composante essentiellement originelle chez l'homme, son égoïsme et son narcissisme, renforcés et embellis par Satan, vont le conduire vers sa perte. Par exemple, Thomas d'Aquin a établi les sept péchés capitaux qui seront ensuite repris dans plusieurs œuvres d'art. Le peintre Sandro Botticelli avait, lui aussi, représenté les degrés du péché dans son tableau *La carte de l'enfer* du moindre vers le pire en reprenant le modèle de Dante *La comédie divine*.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

Dans son univers romanesque, Rowling tend à représenter les relations humaines chez la communauté des sorciers. En dépit de leur statut magique, les sorciers manifestent des désirs, des envies, des préoccupations et des émotions humaines : lutte pour le pouvoir, tromperie, corruption, trahison, sollicitude et humanisme. Bref, une société vraisemblablement identique à celle où nous vivons, où le caractère humain y est représenté d'une manière réaliste. L'écrivaine est arrivée à créer toute une société imaginaire où il faut lutter contre le mal qui se répand, un mal qui est incarné par le grand et terrible mage noir Lord Voldemort qui espère dominer le monde et supprimer tout genre humain non sorcier.

Bottero avait représenté une autre dimension du mal, une entité maléfique surnommée *L'Autre*, qui tend à éliminer le genre humain avec des pandémies et des catastrophes naturelles qui ravagent la planète Terre. Dans les deux fictions, les protagonistes sont destinés à sauver le monde et ils n'ont pas de choix, car ils se trouvent impliqués dans cette tâche d'une manière ou d'une autre. Une grande et pesante responsabilité que ces jeunes personnages doivent assumer.

Harry Potter apprendra par la bouche de son professeur la prophétie qui fait de lui le seul espoir de toute l'humanité (sorcier et non-sorcier) d'où il se verra responsable de leur destin : « (...) *la seule personne qui ait une chance de vaincre définitivement Lord Voldemort est née il y a près de seize ans* »<sup>21</sup> Donc, cette vérité révélée serait en quelque sorte la preuve de toutes les actions héroïques qu'a accomplies auparavant le jeune protagoniste : récupérer la pierre philosophale, destruction du journal intime de Tom Jedusor...etc. toutes ces actions réalisées sont une partie primordiale du destin d'Harry Potter, sans qu'il ait une réelle conscience. Il est obligé d'éliminer le grand mage noir, il sera même forcé car ça sera lui ou Lord Voldemort dans ce monde. De l'autre côté, le méchant sorcier veut à tout prix supprimer le jeune Harry, puisqu'il savait au fond de lui que ce petit sorcier possède un pouvoir menaçant.

L'écrivaine essaye de représenter pour nous deux personnages type dans sa fiction ; deux sorciers Harry Potter et Lord Voldemort, ayant les mêmes aptitudes, celle de sorcellerie. Pourtant ces deux personnages n'en font pas le même usage, Rowling

---

<sup>21</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, Op. cit. p. 945.



#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

incarne dans le premier personnage le bien et dans le second le mal, même s'ils soient tous les deux des sorciers de sang-mêlé. Cette image archétypique appartient à l'épopée où le caractère héroïque est mis en valeur, cependant elle s'applique également sur la représentation religieuse du Christ et du diable (Satan), non seulement le diable, mais aussi toute créature monstrueuse qui incarne l'horreur du mal. Par exemple, dans l'Apocalypse de Jean, le Christ doit combattre un dragon. Cette inscription mythique et religieuse du personnage Harry Potter lui accorde un caractère pertinent et spirituel dans cette fantasy pour la jeunesse.

De retour à la fiction de Bottero où l'écrivain fait revivre l'imaginaire du super-héros dans ses personnages, par le biais de leur faire que l'auteur leur a attribué, les trois personnages : Natan, Shaé et Elio sont une représentation minutieuse de l'enfant prodige. Ces trois adolescents sont nés avec des pouvoirs incomparables et uniques, des capacités ancestrales qui coulent dans leurs veines. Au premier tome, le père de Natan, après sa mort, lui explique la situation dans un message hologramme « *tu fais partie d'une famille (...) Ne crois surtout pas que j'exagère. Un sang différent coule dans tes veines. Le sang du pouvoir.* »<sup>22</sup> De plus, le jeune protagoniste est averti de la lourdeur de sa tâche et il en a une conscience claire, car sauver tout un monde n'est pas une mission anodine. Même si ses pouvoirs sont uniques et impressionnants, il lui faut un courage et une volonté de fer afin de supprimer *L'Autre*, « *Sois fort, Natan, ton chemin sera long et périlleux.* »<sup>23</sup>

Le fait qu'ils soient les derniers héritiers de ces puissantes familles sur terre, ils sont obligés de sauver l'humanité de *L'Autre*, ils doivent le tuer et libérer le monde de son emprise. Natan possède trois pouvoirs différents, Shaé en possède également trois autres, avec leur union, naîtra Elio, en possédant les six pouvoirs de ses parents et le septième pouvoir légué de la part du vieux Rafi, il devient l'enfant prodige par excellence. Il est l'unique personne dans l'univers qui réunit les pouvoirs des sept familles, de cette manière il devient le seul et unique espoir de l'humanité entière.

Les modalités employées par nos deux écrivains dans la conception de leurs personnages héros sont des techniques qui puisent dans la tradition mythique et

---

<sup>22</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 42.

<sup>23</sup> Ibid. p, 72.

## **CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels**

---

religieuse. Il s'agit d'un réemploi d'une figure mythique qui a longtemps dominé le domaine littéraire et artistique et qui continue toujours à inspirer les écrivains de fantasy du XXI<sup>ème</sup> siècle.

### **IV.2. Dimension fantastique du monde fictif pour la jeunesse**

#### **IV.2.1. Réécriture mythique du monde apocalyptique**

Le monde imaginaire de la fantasy est le résultat d'un amalgame qui réunit fiction, merveilleux, histoire, mythologie et religion. Ceux-ci convergent pour représenter un espace chargé de symbolique, de signification et d'enseignement. Le lieu dans la littérature est sans aucun doute un concept qui a longtemps intrigué critiques et théoriciens, vue son caractère complexe, imaginaire, utopique ou dystopique...etc.

Depuis l'Antiquité, le monde a toujours été objet de réflexion et un sujet de création littéraire. La religion a largement contribué à la notion de l'espace qui vacille entre réel et idéal, paradis et enfer. Une des sources essentielles de la pensée occidentale actuelle est la bible, car elle instaure, et cela depuis 1700 ans avant J.C, un mode de penser, de croire et d'agir lié à une croyance monothéiste.

La vision religieuse peut s'étaler vers la disposition de traiter les textes littéraires, considérant les textes sacrés comme une référence crédible et pertinente, ils constituent un fondement nécessaire pour le traitement plausible de toutes les manifestations humaines, (artistiques et littéraires). Dans les agissements littéraires, depuis le moyen âge, les auteurs n'ont cessé de puiser dans la bible dans le but de représenter une autre vision du monde et de la réflexion humaine, ceci dit, que la littérature a largement repris, façonné et réécrit le contenu de la bible : *« la littérature l'a réécrite, transposée, jusqu'à imprégner même l'athéisme moderne de ses figures symboliques. »*<sup>24</sup>

Au sein de la conception de l'histoire moderne et sans doute à l'insu de l'homme, l'idée de la fin des temps hante son esprit et continue à gâcher la quiétude de son vécu. Cette pensée qui ligote l'homme le fait induire d'avantage dans une crainte palpable et visible dans ses productions littéraires. Cela est essentiellement dû au constat que l'homme ne peut se défaire de l'emprise de son histoire religieuse et mythologique.

---

<sup>24</sup>Paul, ARON, Denis, SAINT-JACQUES, Alain, VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*, Op. cit. p. 64.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

*Il faut également mentionner une autre source de l'angoisse moderne, le pressentiment obscur de la fin du monde, plus exactement de la fin de notre monde, de notre civilisation. (...) Le mythe de la fin du monde est universellement répandu : on le trouve déjà les peuples primitifs qui sont encore au stade paléolithique de la culture, comme, par exemple, les Australiens, et on le retrouve dans les grandes civilisations historiques, babylonienne, indienne, mexicaine et gréco-latine. C'est le mythe de la destruction et de la recréation périodique des mondes, formule cosmologique du mythe de l'éternel retour.<sup>25</sup>*

Alors, nous pouvons constater la richesse des productions littéraires et artistiques qui réexploitent le thème de l'apocalypse. Depuis l'eschatologie du premier siècle après Jésus Christ, à la comédie divine de Dante (enfer, purgatoire, paradis) et jusqu'à nos jours où la fin du monde est représentée différemment. Cette nouvelle disposition de se représenter la fin des temps est forcément dû aux nouvelles modalités du monde actuel, au progrès scientifique, biotechnique et technologique.

L'homme d'aujourd'hui se redessine l'apocalypse sous une forme revendiquée par son vécu et par les grands évènements auxquels il assiste. Cette fin peut se concevoir en une bombe atomique, un virus dévastateur, un météorite...etc. cependant, le fondamental dans cette vision apocalyptique est que l'idée est étroitement liée avec celle du texte biblique ; que la fin du monde est inéluctable pour qu'un autre bien meilleur surgisse : *« la bible \_ancien et nouveau testament\_ comporte de nombreux passages spécifiques ayant trait à la fin de toutes chose, à une cessation du monde actuel et surtout l'idée d'un renouvellement complet du monde. »<sup>26</sup>*

Dans nos deux fictions, les écrivains Rowling et Bottero tendent à dresser l'image d'un monde souffrant, agonisant où les humains sont en perpétuelle torture psychologique et physique. Leurs personnages évoluent au sein d'une horreur spatiale, voire même un lieu dystopique, de première vue sans échappatoire. Ce genre semble se présenter, en premier lieu, comme un territoire où on ne s'égare jamais. Même si les univers créés sont nouveaux, des thèmes liés aux cadres spatio-temporels, servent de repères aux lecteurs : nous retrouvons régulièrement des espaces îliens, de grandes et

---

<sup>25</sup>Mircea, ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, France Coll. Folio Essais, Edition : Gallimard, 2008, p. 75.

<sup>26</sup>Jean-Louis, SCHLEGEL, « L'eschatologie et l'apocalypse dans l'histoire : un bilan controversé », *Esprit* 2008/3 (Mars/avril), p. 88-103.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

sombres forêts frayées par des prédateurs néfastes ou encore de vastes châteaux, le tout baignant bien souvent dans une atmosphère à caractère médiéval.

Dans la saga de Rowling, le monde imaginaire représenté précédemment, est composé de deux mondes, un pour les hommes ordinaires (Angleterre, Londres) et l'autre pour les sorciers, ce dernier est une représentation de caractères spatio-temporels purement médiévaux. Vivant en secret, les sorciers entreprennent leur vie d'une façon quotidienne simple. Cependant, ce qui intrigue le lecteur est le temps dans lequel les personnages du monde magique évoluent, car en tant que lecteurs, nous savons très bien que le récit relate des faits qui se déroulent à la fin du XX<sup>ème</sup> et au début du XXI<sup>ème</sup> siècle. Mais celui des sorciers possède des caractères de l'époque médiévale.

L'écrivaine nous peint en premier lieu, un monde où la menace du seigneur des ténèbres est très faible, car considéré comme mort, les personnages manifestent une quiétude tenace face à son sujet et continuent à vivre une vie sans incidents qui perturbent leur calme.

Il est indéniable que les tomes de la série évoluent vers un univers de plus en plus sombre, le basculement du monde de notre protagoniste est marqué par des événements capitaux qui servent de déclencheurs de tout un processus d'horreur et d'épouvante. A travers les quatre derniers tomes, des enfants sont jetés en pâture à des dragons où la torture la plus abominable est à la portée de tous ou bien des dangers qui rôdent au détour d'un couloir dans l'école Poudlard. Le premier événement qui a fait induire le jeune Harry Potter dans la peur et la torture, est au quatrième volume, quand il assiste à l'assassinat de son ami Cédric et à la renaissance de Lord Voldemort, c'est à ce moment là où le jeune protagoniste est confronté à une résurrection du mal, encore plus intense et plus menaçante.

*L'homme squelettique sortit alors du chaudron. Il regarda Harry...et Harry regarda en face le visage qui avait hanté ses cauchemars pendant trois ans. Plus livide qu'une tête de mort, les yeux écarlates et grands ouverts, le nez plat, avec deux fentes en guise de narines, à la manière des serpents...*

*Lord Voldemort venait de renaître devant lui.<sup>27</sup>*

---

<sup>27</sup>J.K, ROWLING, *Harry Potter et la coupe de feu*, Op. cit. p. 673.

C'est à partir de ce tome que le jeune Harry Potter assiste à des angoisses, des peurs et des pratiques de torture abominables, assiste également à la perte de ses chers, son parrain au cinquième volet et son professeur protecteur Dumbledore au sixième. Certes la série est étiquetée comme une littérature pour la jeunesse, cependant l'univers qu'elle représente est un univers où des enfants sont objets de sortilèges et assistent à des évènements atroces.

Avec la description de l'horrible forme du mage noir, sans citer d'autres personnages, comme *Maugrey Fol Œil*, la description de monstres et d'actes cruels, nous pouvons constater l'inscription sombre et féroce du monde imaginaire de Rowling. L'aspect physique de certains personnages ou le déroulement de certaines scènes, ne sont cependant pas les seuls facteurs contributifs à cette ambiance potentiellement sinistre et lugubre qui émane du monde magique. Les violences mentales et physiques prennent une grande part dans la fiction de Rowling.

Dès le début du sixième tome, l'écrivaine nous peint un monde souffrant, plusieurs évènements inexplicables se sont abattus sur le monde des non-sorciers et celui des sorciers, « *une atmosphère sinistre s'est répandue dans le pays (...) les gens semblaient manifestement plus abattus qu'à l'ordinaire. Le temps lui-même était déprimant ; cette brume glacée en plein mois de juillet... quelque chose n'allais pas, ce n'était pas normal.* »<sup>28</sup> Cette atmosphère ne fait que accroître durant les trois derniers tomes, pour atteindre un degré proche de la dystopie où les personnages sont coincés, ligotés et n'ayant presque aucun espoir pour vaincre le mal.

Au septième volet de la série, nous pouvons discerner une augmentation extrême de la charge de l'abominable dans la description des faits. Le jeune lecteur est confronté à des détails horribles voire même cauchemardesques, qui rangent cette œuvre au rang de littérature fantastique où l'horreur est provoquée par la douleur et la souffrance des personnages.

Dans la fiction de Bottero, ses jeunes personnages sont mis en exergue par les épreuves qu'ils essayent de surmonter. Leurs périples et aventures sont une véritable construction d'un monde périssant, plein de catastrophes et de monstres. On arrive à

---

<sup>28</sup>J.K. ROWLING, *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*, Op. cit. p. 8.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

discerner leurs sentiments, leurs chagrins et leur bravoure qu'ils essayent de préserver tout au long de la trilogie. Natan, Shaé et Elio sont des adolescents qui ont la noble tâche d'arrêter *L'Autre* pour qu'il ne détruise pas l'humanité avec des pandémies (Choléra) et des catastrophes climatiques (fonte de glaciers, séismes, inondations...).

L'évolution de cet être maléfique dans les trois tomes, se réalise à travers la représentation d'un monde apocalyptique sur tous les plans (économiques, sociaux, écologiques et sanitaires) une véritable chute libre de tous les piliers capitaux d'un monde moderne. Chacun des trois constituants de *L'Autre* est responsable d'un désastre spécifique

*Jaalab n'avait été que la Force, la partie la plus fruste de l'Autre (...) Eqkter avait d'ores et déjà entrepris de tisser sa toile, attisant les conflits ethniques ou religieux, générant des tensions internationales qui entraîneraient des guerres sanglantes, jouant avec les âmes simples de ces humains dérisoires pour les mener à s'entre-déchirer. A accepter leur condition d'esclaves. Lui, Onjü, entre deux tempêtes, allait s'occuper des gamins. Avec finesse et élégance.<sup>29</sup>*

Depuis des milliers d'années, les sept familles avaient abattu cette entité maléfique, cependant, leur mission n'était pas accomplie d'une manière définitive, car à cette nouvelle ère du troisième millénaire, cet *Autre* maléfique est de nouveau de retour. Il se manifeste à travers des crimes, des événements et des créatures monstrueuses. « *Les Helbrumes, les Lycanthropes et maintenant ce mystérieux Rafi... Tout laisse à penser que les menaces ancestrales que l'on croyait éteintes sont à nouveau d'actualité.* »<sup>30</sup>

En premier lieu, les épidémies et les catastrophes climatiques sont provoquées par *L'Autre* afin de diminuer au maximum les populations aussi que les richesses animalières et végétales,

*Le reportage exposait les conséquences dramatiques du raz-de-marée qui avait déferlé sur l'île de Kyushu au Japon. Des milliers de morts, des dizaines de milliers de disparus, la ville de Miyazaki rayée de la carte (...) l'épidémie de choléra qui avait débuté en Bolivie avait désormais rang de pandémie et ravageait la moitié de l'Amérique du Sud.<sup>31</sup>*

---

<sup>29</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : le maître des tempêtes*, Op. cit. p. 8.

<sup>30</sup> Ibid. p. 135.

<sup>31</sup> Ibid. p. 7.

En deuxième lieu, une autre partie de cette entité s'occupe de provoquer les discordes et les tensions à travers les conflits religieux et ethniques, cela causera une incontestable instabilité politique et sociale. En dernier lieu, une thématique différente est développée au dernier tome de la trilogie, il s'agit de la représentation d'une catastrophe reliée au monde futuriste et surdéveloppé : un mal moderne qui est l'addiction à Internet et la dépendance à la technologie numérique.

Dans le troisième volet de la trilogie, une autre facette de l'apocalypse y est représentée : les hommes sont devenus des êtres semblables à des robots, contrôlés par des bracelets personnalisés (IC). Les citoyens de cette société sont assiégés par un contrôle absolu et massifié par des GOBE qui exercent sur eux un pouvoir énigmatique et persuasif, ce qui les rend hypnotiquement obéissants « *les IC violent nos vies privées et nous réduisent à l'état de bétail.* »<sup>32</sup>

Cette vision apocalyptique est une projection d'une réalité éventuelle, voire même vécue. Le réchauffement climatique cause actuellement des catastrophes naturelles inimaginables, autant que le développement biotechnique pousse l'homme à créer des bactéries et des virus mortels, destinés à des guerres biologiques. La dernière forme d'épidémie est l'addiction des jeunes esprits à Internet et à la technologie numérique ce qui les transforme à des êtres conditionnés à évoluer dans un univers purement virtuel et qui n'expriment aucune réaction vis-à-vis le monde réel. Il s'agit en réalité, dans cette trilogie, d'un basculement progressif de ce monde dans une dystopie sombre et cela se présente avec la multiplication des catastrophes naturelles, des épidémies, des conflits dans le monde, un surcroît des coups d'Etat et des dictatures austères.

Les deux auteurs abordés dans cette présente recherche, nous retranscrivent une vérité réelle et inéluctable de ce monde où l'homme vit, évolue et assiste à sa perte progressive et à sa décadence intelligible. Il approche vers son abîme sans relâche, cet abîme n'est que le fruit de ses horribles actes égoïstes et malsains, et de son avidité monstrueuse. Toute cette thématique est développée dans un univers purement imaginaire, fabuleux et merveilleux, deux ouvrages assimilés à une *Heroïc fantasy* où

---

<sup>32</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : La huitième porte*, Op. cit. p, 102.

Rowling et Bottero abordent le thème du monde parallèle, menacé d'être infirmé par le mal et où leurs enfant-héros sont en aventure permanente.

#### **IV.2.2. La forêt interdite/ la prairie dévoreuse : *Pratum Vorax***

En littérature, il est pratiquement impossible de dissocier le fantastique de la nature, car il prend vie en elle et puise dans les tréfonds de ses caractéristiques sauvages et primitives. L'hésitation et l'incertitude qui caractérisent le genre fantastique font appel à la notion de surnaturel. Cependant, ce genre ne saurait émerger dans une réalité quotidienne, il doit être associé à un lieu naturel sauvage et étrange. Il s'agissait toujours au sein de ce genre, de châteaux gothiques hantés, de grottes montagneuses sombres ainsi que des forêts sinistres et effrayantes. La forêt est l'« *Incarnation de la nature à l'état sauvage, la forêt est souvent l'espace de l'épreuve et de l'aventure d'un individu seul confronté aux forces nocturnes de la nature.* »<sup>33</sup>

La littérature médiévale s'impose comme source primordiale d'une réflexion sur les relations qui unissent la nature à l'inexplicable, et la réalité au fantastique. L'Homme du moyen âge avait une forte implication religieuse, il était emprisonné dans un christianisme rigide et extrêmement ferme envers le côté diabolique. Sous l'influence de la christianisation, l'Homme développe une peur exagérée face au diable et son incarnation terrestre. De plus, l'étrange et l'inexplicable s'installent pour devenir l'impression dominante du surnaturel diabolique. D'ailleurs, cette approche a été exploitée par Freud, qui se réfère aux traditions littéraires du Moyen Âge dans sa perspective de définir l'« inquiétante étrangeté ».

La conception chrétienne-médiévale du monde et de ses secrets s'érige en effet au sein de l'opposition entre le naturel et le surnaturel, en s'interrogeant ainsi d'une certaine manière sur le contraste existant entre l'étrange qui serait l'effet du mal et du diabolique et le monde naturel qui englobe le bien et la foi. Au sein d'un univers gouverné par l'extrême exigence de croire et de se soumettre, non aux lois de la nature mais à une surnature incompréhensible nourrie par les lois divines, l'Homme crée et représente sa vision des choses.

---

<sup>33</sup>Catherine, PONT-HUMBERT, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Op. cit. p, 218.



#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

Cette vision du monde est représentée dans la littérature narrative des XII<sup>ème</sup> et XIII<sup>ème</sup> siècles, où les écrivains dépassent les morcellements réels et explicables pour mettre en fiction une nature qui ne s'arrête pas au cadre naturel mais qui ne subsiste que pour le dépasser. Dans la production littéraire médiévale, la nature fusionnait avec la surnature pour représenter une œuvre munie de caractères étranges qui suscitaient l'hésitation, le doute et l'angoisse chez son lecteur. Ainsi, dans son origine folklorique, cette littérature fantastique est pour Todorov « *l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.* »<sup>34</sup>

Sous cette optique formée par l'étrange et le surnaturel, la forêt médiévale est considérée comme un carrefour aux frontières du réel et du surnaturel. Elle est en réalité, un espace à la fois quotidien et symbolique, un endroit de révélation où se projette l'âme et le corps d'un héros (ou héroïne) afin de fuir le mal, de rechercher un fait ou pour se reconstruire, s'initier et apprendre. Ces légendes font partie d'un imaginaire hérité des traditions celtiques liées à la figure contingente et indéterminée de Merlin l'enchanteur, seigneur de la forêt de *Caledon*. Le vieil homme vivait seul dans cette forêt, retiré du monde, il partage sa vie avec son animal de compagnie un loup gris, qui est en réalité son *Alter Ego*. La forêt est considérée pour les Celtes comme un « *Espace peuplé d'esprit, la forêt devient, dans certaines cultures, un véritable sanctuaire (...) les forêts vénérées dans les anciens cultes de Celtes pour qui les druides sont les "prêtres du chêne"*. *C'est dans les bois de chênes que les druides ont leur sanctuaire, assure Pliny l'Ancien.* »<sup>35</sup>

La forêt médiévale possède en effet une force de signification assez remarquable et nullement pareille dans d'autres lieux. Elle est un lieu qui assemble au sein de ses représentations variantes des dispositions thématiques liées au genre fantastique et merveilleux. Cela est particulière un espace qui aurait acquis un statut médiévalisé, strictement divisé en composantes contrastées : le civilisé et le sauvage, l'intérieur et l'extérieur, l'ici et l'ailleurs, la cour et la forêt.

Les anciennes populations ont considéré les arbres comme symboles des forces de vie éternelle et indestructible, cela est dû aux cycles saisonniers des forêts entre chute et

---

<sup>34</sup> Tzvetan, TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Op. cit. p, 08.

<sup>35</sup> Catherine, PONT-HUMBERT, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Op. cit. p, 219.

#### **CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels**

---

croissance des feuilles, ainsi que l'apparition de nouveaux bourgeons sur la souche de troncs brûlés ou coupés qui serait également symbole renaissance et de régénération. De la sorte les arbres et les forêts ont acquis des caractéristiques symboliques divines, où on pouvait discerner des représentations des forces admirables et exemplaires comme le courage, l'endurance ou l'immortalité.

Les arbres et la forêt étaient des moyens de communication entre les mondes, ils matérialisaient des liens mystiques et assuraient une élévation vers une dimension métaphysique qu'elle soit religieuse, philosophique ou spirituelle. Certaines sociétés antiques et médiévales ont fait de la forêt des emblèmes magiques, par exemple, chez les anciens grecs, toutes les divinités avaient leurs arbres spécifiques qui les représentaient. Quelquefois un arbre particulier devenait sacré en raison de son alliance avec un saint ou un prophète, cela est essentiellement dû à une posture que les arbres ont acquise depuis le Bouddhisme, le Christianisme et l'Islam par exemple, où souvent ils ont eu un profond sens religieux : tel l'arbre sous lequel le Bouddha a reçu l'Eveil, l'arbre utilisé pour la crucifixion de Jésus et le palmier sous lequel Marie a donné naissance au Christ.

Le milieu sauvage naturel est essentiellement forestier, le contraire de l'espace civilisé (ville et village) est constamment représenté par la forêt, jungle, prairie...etc. On retrouve dans les contes populaires des conjonctures de la forêt comme un endroit de magie et de danger. Dans ces traditions populaires, on relate souvent le voyage de personnes qui s'aventurent au-delà de la forêt qui, dans la majorité des cas, était vierge et interdite et où des choses étranges pourraient arriver, des personnes étranges pourraient y vivre, le foyer des monstres, des sorcières et des fées.

C'est de ce constat que nous pouvons déceler la structure omniprésente dans les contes de fées : Hansel et Gretel rencontrent une sorcière cruelle qui dévore les petits enfants dans la forêt, dans le conte La Belle et la Bête, le père de Belle est perdu dans la forêt lorsqu'il découvre le château de la Bête. De plus, les contes des frères Grimm décrivent un héros qui se rend systématiquement dans la forêt qui n'est pas en elle-même enchantée, mais qui représente le lieu où tous les enchantements convergent. En

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

dehors de l'environnement humain habituel, la forêt agit comme un espace de transformation.

Toujours dans le folklore, les forêts peuvent également être représentées comme des lieux de refuge féerique ainsi, pour fuir sa belle-mère, Blanche-Neige arrive à se réfugier auprès des sept nains. L'héroïne de la tradition médiévale, Geneviève de Brabant, après son accusation d'adultère, trouve son refuge dans la forêt auprès d'une biche. Dans d'autres cas, la forêt peut être un lieu de rencontres merveilleuse et fabuleuse, le héros d'un conte de fées peut avoir affaire à des animaux doués de langage qui lui sont venus en aide, des ogres, des animaux hybrides...etc. La littérature du Moyen Âge a de quoi séduire les imaginations enfantines et adolescentes : des forêts profondes, des châteaux enchantés, des monstres, des fées et des sorcières, des guérisseurs avec des pouvoirs magiques...etc. ces représentations ont éveillé la curiosité des écrivains du XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle vers cette littérature du Moyen Âge qui a instauré un imaginaire propre aux genres fantastiques, merveilleux et la fantasy.

Dans la série d'Harry Potter, Rowling avait créé une forêt dans le monde des sorciers, elle est à l'intérieur de l'enceinte du château de Poudlard et peut s'étendre au-delà. La Forêt Interdite est une partie absolue dans les aventures d'Harry Potter. Lieu magique indispensable du monde des sorciers, cet endroit sauvage est inspiré de la forêt de Dean où Rowling avait passé son enfance. Elle l'a nommée, *la Forêt Interdite* du fait qu'il est strictement interdit aux élèves de l'école Poudlard de s'aventurer dans cette forêt dangereuse, à l'exception du cours *soins aux créatures magiques*, assuré par le gardien des clés et des lieux, un demi-géant nommé Hagrid, que les élèves peuvent participer au cours dans cette forêt.

Il s'agit en effet, d'une forêt immense, bordant une partie du château de Poudlard, elle est accessible derrière la cabane d'Hagrid. Ses arbres à son entrée sont assez espacés et clairs. Mais plus loin dans la forêt, les arbres deviennent plus denses et très rapprochés, l'atmosphère devient plus sombre et l'obscurité effrayante est accablante. « *Les arbres devenaient de plus en plus touffus et bientôt, ils ne virent même plus les étoiles au-dessus de leurs têtes. La lune avait disparu (...)* »<sup>36</sup> Celui qui s'y

---

<sup>36</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Op. cit. p, 286.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

aventure peut entendre des voix et des hurlements qui proviennent des différentes créatures qui vivent au sein de cette forêt. La lumière du jour a plus de mal à pénétrer au milieu de la forêt, de plus, des buissons et plantes épineuses se mettent en travers du chemin des personnes lorsqu'elles s'enfoncent trop loin.

Les élèves, suite aux différentes rumeurs autour de cette forêt, éprouvent une crainte remarquable vis-à-vis cet endroit. Ils avaient entendu pas mal d'histoires effrayantes qui se sont déroulées au sein de la forêt enchantée. Un des élèves déclare au premier tome : « *La forêt ? On ne va quand même pas y aller en pleine nuit ! Il y a des tas de bestioles là-dedans, même des loups-garous d'après ce qu'on m'a dit.* »<sup>37</sup>Tous les étudiants ont peur de s'y aventurer car elle regorge de créatures monstrueuses. Il y existe des centaures, des Hippogriffes, des loups-garous, des gobelins, des trolls, des licornes, des géants, ainsi que des *Acromentules*, des *Sombrals*, ou des *Cynospectres* (créatures fictives créées par Rowling).

Cependant, malgré son caractère interdit et défendu, la forêt joue un rôle primordial dans les sept volumes de la série où elle apparaît fréquemment. Elle est un lieu où l'intrigue de chaque tome s'intensifie, elle participe et d'une manière assidue à l'évolution du récit. L'interdiction qui la définit forme autour de la forêt le mystère et le doute car au fond de l'esprit de nos jeunes protagonistes, il existe toujours ce sentiment très fort de s'aventurer dans la forêt afin de trouver réponse aux événements qui se déroulent à l'enceinte du château de Poudlard.

Au premier volume de la série, Harry Potter et ses amis découvrent au sein de cette forêt deux créatures, la première est la licorne qui est l'animal imaginaire le plus important de l'occident chrétien au moyen âge, il représente la dualité, la virginité, l'amour et la protection. C'est sous le symbole de la pureté que Rowling réemploie la créature appelée Licorne. Dans ce tome, le maître des ténèbres, fragile et anéanti, tue une licorne et boit son sang pur afin de pouvoir survivre encore d'avantage. Ce crime est considéré chez la communauté des sorciers, selon la fiction de Rowling, comme un geste horrible, un sacrilège ignoble envers cette créature angélique.

---

<sup>37</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p, 244.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

Toujours dans ce même volet, les élèves rencontrent également le centaure qui vient examiner le cadavre de la licorne. Il serait, selon la mythologie grecque, considéré comme « *la figure mythique qui exprime la rencontre, le conflit, la synthèse de la puissance vitale qui se veut sans limite et de la sagesse méditative, recueillie et sereine.* »<sup>38</sup>Le centaure déclare que : « *les centaures se soumettent aux décrets du destin.* », « *Nous avons fait serment de ne pas nous opposer aux décisions du ciel.* »<sup>39</sup>Ces passages nous démontrent le caractère sage et serein de ces créatures mi-homme mi-cheval. Une association de la sagesse humaine et de la sérénité et de la puissance du cheval, toutes ces représentations symboliques sont construites au sein d'une forêt prétendue interdite.

Dans les parties qui suivent, le jeune Harry Potter et ses amis ont eu l'occasion de découvrir d'autres créatures monstrueuses telles : le loup-garou, le géant, le Troll, le dragon, le Cynospectre (un esprit semblable à un grand chien) et l'Acromentule (une araignée géante qui peut parler). Ainsi que des créatures mythiques telles l'hippogriffe et le Sphinx.

Et au dernier volet, la forêt interdite devient un champ de bataille finale entre Lord Voldemort et Harry Potter, elle n'est plus pour le jeune sorcier un endroit interdit et dangereux mais un lieu où on cherche une réponse, on entreprend une tâche aventureuse et où on achève les choses. La forêt est pour le jeune Harry Potter un procédé de savoir qui sert à exécuter une fonction et à connaître les différentes manières qui l'assistent afin d'aboutir à l'exploit. Donc en réalité, elle n'est pas aussi dangereuse, mais elle serait une nature sauvage qui doit être exploitée à la manière de connaisseur et surtout à celle d'un chercheur de vérité.

Quant à la description de l'espace employée par Bottero, elle est sous forme d'un univers fictif où existe *la Maison dans l'Ailleurs* et est construite à la manière d'un immense château possédant plus de mille portes menant au monde entier. Cette Maison est entourée par une prairie infinie et sans limite appelée en latin *Pratum Vorax* qui signifie la prairie dévoreuse. Elle s'étend tout autour de la maison, à perte de vue sans avoir une fin, elle dévore tout ce qui la touche, étant matériel comme les métaux et la chair, ou abstrait comme l'âme. Au premier volume, Bottero la décrit ainsi :

---

<sup>38</sup>Pierre, BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, France, Edition du Rocher, 2003, p, 296.

<sup>39</sup>J.K, ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p, 253.

*Natan ôta un fragment de plâtre coincé dans un des replis de sa veste et, d'une pichenette, l'envoya dans la prairie. Aussitôt, une tige grasse se déplia puis s'enroula comme un tentacule autour du débris qui fut réduit en miettes avant d'être absorbé. L'herbe retrouva sa passivité végétale... et sa vigilance de prédatrice.<sup>40</sup>*

Quand les Bâtisseurs avaient construit *la Maison dans l'Ailleurs*, afin de la protéger contre les créatures monstrueuses de Fausse Arcadie, ils avaient placé cette Maison au milieu d'une prairie dévoreuse. Cette prairie rendait la Maison inaccessible aux individus qui ne sont pas Bâtisseurs, impossible à ce que les créatures monstrueuses s'en approchent, ainsi, elle demeurait l'endroit le plus sécurisé au monde.

Au deuxième volet de la trilogie, Natan et Shaé sont prisonniers de cette prairie, certes ils sont en sécurité dans la Maison, mais il est pratiquement impossible de la quitter sans être dévoré par la *Pratum Vorax*. En se métamorphosant en aigle, Shaé essaye d'apercevoir une issue qui marque la fin de cette prairie mais en vain, elle est infinie et sérieusement dangereuse, car aucune matière ne lui résiste, aucune force au monde ne peut survivre en cette prairie dévoreuse. Elle est l'incarnation du monstre en forme végétale, silencieuse et calme, elle n'est plus la forêt qui abrite des créatures monstrueuses, mais une entité féroce qui engloutit tout ce qui la touche.

*La Pratum Vorax, la prairie dévoreuse*

*L'herbe qui y poussait lançait ses tiges grasses et ses vrilles acérées à l'assaut des corps étrangers qui se risquaient à portée. Pierre, bois, métal, chair...rien ne lui résistait. Vorace et insatiable, elle dévorait tout en quelques secondes.<sup>41</sup>*

Cette description effrayante interpelle chez le jeune lecteur l'image des forêts tropicales et humides où s'aventurent des voyageurs qui ne reviennent jamais. Il s'agit en effet d'une représentation effroyable d'un espace fictivement élaboré où les personnages sont prisonniers et doivent se soumettre à ses lois.

Au dernier tome de la trilogie, Elio arrive à découvrir le point faible de cette prairie que même ses parents ignoraient : la *Pratum Vorax* ne dévore pas un corps mouillée, l'eau décourage l'herbe. Alors, entraîné dans un combat mortel avec l'Autre, malgré sa jeunesse, Elio eu la brillante idée de profiter de ce détail et de tirer profit de cette situation. Pourchassé par le monstre Kharx, l'enfant demande l'aide à sa fée Eryn

---

<sup>40</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 274-275.

<sup>41</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Maître des tempêtes*, Op. cit. p, 12.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

qui le trempa d'eau au moment propice, le moment de se jeter dans la prairie. Alors, suivi par le monstre desséché, Elio reste indemne, l'herbe n'a pas osé le toucher, tandis que le monstre fut un repas succulent pour la *Pratum Vorax* :

*Eqkter le suivait de près. De très près. Quand il avait sauté dans la prairie, Eqkter avait agi de même. Mais il était sec, et seule l'eau avait le pouvoir de décourager l'herbe de la Pratum Vorax. (...) l'herbe était plus forte que lui. Mille fois plus forte. Pour un brin arraché, dix repartaient à l'attaque, plus vifs et plus voraces (...)<sup>42</sup>*

Le jeune enfant avait la perspicacité d'inverser les rôles, au lieu d'être dévoré par le monstre, c'est ce dernier qui le fut par la prairie. La *Pratum Vorax* lui offre une réponse, lui procure une échappatoire d'une situation fatale et vers la fin nous découvrons qu'elle lui a sauvé la vie et celle de toute l'humanité.

La représentation de la forêt et du règne végétal avait acquis une image archétypale qui la catégorise comme lieu dangereux où il ne faut pas s'aventurer. Cependant, si nous examinons sa véritable posture dans le folklore et la littérature de jeunesse, nous découvrons qu'il est un lieu d'inspiration. D'une autre manière, elle représente l'enjeu d'une épreuve soit mortelle ou initiatique, elle possède en quelque sorte une représentation double.

L'image du danger qui la submerge fait de la forêt un endroit à éviter, peuplé de démons selon la mythologie hindoue, de sorcières et d'ogres selon la mythologie médiévale...etc. toutefois cela demeure une image clichée et stéréotypée, car les écrivains de la fantasy du XX<sup>ème</sup> siècle reprennent la forêt comme lieu où leurs jeunes protagonistes se retrouvent et affirment leur présence. Tolkien avait fait appel à la forêt et surtout à la notion des arbres parlants. Dans sa fiction, il avait appelé ces arbres *les Ents* qui sont venus en aide aux jeunes hobbités attaqués par les orques.

Ainsi, nous estimons que l'espèce végétale dans la fiction pour la jeunesse est, en réalité, un lieu où les jeunes protagonistes puisent leur force, renforcent leur courage et affirment leur statut et leur destinée, cependant, c'est par obligation qu'ils doivent entreprendre dans ce lieu leur aventure et d'entamer leur tâche. La forêt « *peut aussi*

---

<sup>42</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : La huitième porte*, Op. cit. p, 372-373.

*être le lieu de rencontre avec soi-même, avec sa propre peur à dépasser. Dans tous les cas, la forêt est un terrain éprouvant, un lieu de transition vers un autre état. »<sup>43</sup>*

### **IV.2.3. Mondes parallèles : monde tangible / monde secret**

« *Un monde possible peut être défini comme une collection abstraite d'états de chose, à distinguer des propositions qui décrivent ces états, et donc des listes de phrases gardées dans le livre qui en parle. »<sup>44</sup>* souligne Pavel dans sa réflexion sur l'univers propre à la fiction. La représentation du monde est réalisée selon plusieurs types d'univers alternatifs qui détiennent un statut d'actualité variable : monde fictionnel, virtuel, simulé, rêvé, uchronique et univers parallèles.

Le concept de *multivers* remplace l'unicité d'*univers* et est exploité à maintes reprises dans la fiction et les genres de l'imaginaire comme la science-fiction et la fantasy. Il s'agit en premier lieu d'un sujet de préoccupation pour la physique où plusieurs théoriciens tel Hawking ont essayé de prouver l'existence d'autres univers à partir d'une inflation éternelle.

Mais en réalité, cette réflexion remonte au XVII<sup>ème</sup> siècle, où Leibniz tente de prouver, d'un point de vue religieux, que Dieu détient dans sa conception tous les mondes possibles et concevables. Selon la vision de Leibniz, c'est à partir d'une évaluation divine soigneuse entre le bien et le mal que notre monde devient le plus parfaitement créé, donc, il devient le plus possible, cela provoquera l'inexistence voire la disparition des autres mondes. Nous pouvons citer également Charles Renouvier inventeur de l'Uchronie ainsi que la fameuse sémantique de Kripke qui installe de nombreuses réflexions métaphysiques.

La théorie littéraire se base sur ces recherches pour théoriser et formaliser la création commune du *monde* d'une fiction. Dolezel, Pavel et Ryan, ont tenté de déployer la véritable configuration de l'univers au sein de la littérature. La pensée développée par les philosophes cités plus haut, ne s'intéresse pas essentiellement à l'assimilation des connaissances qui concernent un monde fictif ou sur les différents jugements de vérité qui le touchent : l'objet est en réalité, l'exploration des

---

<sup>43</sup>Catherine, PONT-HUMBERT, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Op. cit. p, 219.

<sup>44</sup>Thomas, PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Coll. Poétique, Edition du Seuil, 1988, p, 68.



transformations cognitives et sensibles du monde réel et tangible. Cela n'est autre qu'un projet qui favorise l'éventualité théorique de développer le champ d'influence de leurs conceptions philosophiques sur le domaine de la fiction et des genres imaginaires.

Umberto Eco affirme que *«la façon dont nous acceptons la représentation du monde réel n'est pas différente de la façon dont nous acceptons la représentation du monde possible d'un livre de fiction.»*<sup>45</sup> Assimiler la représentation du monde possible doit passer en premier lieu par la réalité qui entoure ce lecteur, sa façon d'apercevoir et de réagir face aux éléments constituant son monde. Le récit, aussi fictif soit-il, se construit comme le démontre Umberto Eco, dans un monde qui, par certains aspects, est fictif mais qui n'a rien d'insolite. Le monde dans lequel se déroule la fiction est un monde médité et construit par l'auteur en miroir de notre monde d'expérimentation, ainsi, *« Pour Marie-Laure Ryan, la consultation d'une œuvre de fiction demande un recentrement grâce auquel un monde possible prend la place du monde actuel comme cadre de référence.»*<sup>46</sup> C'est sous cette perspective que la théorie littéraire des mondes possibles s'acharne sur l'analyse du monde fictif afin de justifier son caractère imaginaire, sa fictionnalité propre et son rôle dans le fonctionnement narratif.

Sous le regard des critiques, la complétude, l'accessibilité et la cohérence logique qu'entretiennent ces mondes deviennent des traits esthétiques et formels. Toutes ces caractéristiques participent à l'originalité propre au monde possible et font de lui un lieu où la pensée humaine trouve refuge. La théorie littéraire des mondes possibles s'intéresse également à la différenciation entre l'écart fantastique et la contiguïté réaliste d'un monde fictif par rapport au monde réel. Le principe d'écart minimal qui consiste à abolir le maximum d'obstacles imaginaires qui éloignent le lecteur de sa réalité, certains théoriciens l'usent comme preuve de la complétude des mondes possibles. Il s'avère que le lecteur sollicite ce procédé afin de relier son monde réel au monde de la fiction qu'il consulte. De la sorte, le lecteur rétablit le monde fictionnel d'une manière aussi proche que possible du sien sauf lorsque le texte s'en distingue explicitement.

---

<sup>45</sup>Umberto, ECO, *Lector in fabula*, Paris, Edition : Grasset&Fasquelle, 1985, p, 120-121.

<sup>46</sup>David, PAQUETTE-BÉLANGER, *Mondes possibles et cohérence logique dans l'univers fictionnel de STARGATE*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, novembre 2015, université du Québec, Montréal, p, 08.

Selon les théoriciens qui consentent la théorie pragmatique de la fiction, tels John Searle ou Jean-Marie Schaeffer, un énoncé fictif dans un texte littéraire n'est ni vrai ni faux. Ces pragmaticiens défendent le principe qu'un énoncé fictif ne diffère pas d'un énoncé non-fictif dans son sens, grâce à son cadre pragmatique qui le détermine et à la finalité requise de ses créateurs. Ainsi, en découvrant *le Pays du Jamais* de *Peter Pan*, *le Pays des merveilles* d'*Alice*, *Terre du Milieu* de Tolkien...etc. le lecteur consente son inscription dans ses mondes pour une finalité bien précise, il exige même plus de détails fictifs qui servent de repères dans ces mondes et reconstruisent ses frontières fictives.

La théorie des mondes fictionnels, de David Lewis et Kendall Walton, affirme qu'un énoncé fictif est proche du non-fictif s'il est relativement vrai et lié au monde dans lequel il est articulé. La sémantique des mondes possibles fait aussitôt référence à la logique modale de Kripke, celui-ci n'aspire pas instaurer un critère de définition à la fiction mais plutôt à préciser le fonctionnement formel d'un énoncé : entre nécessaire, possible (exceptionnel) et impossible.

La focalisation fictionnelle est développée dans la théorie du philosophe David Lewis. Connue sous la désignation de réalisme modal, la théorie de Lewis affirme et approuve l'existence de plusieurs mondes possibles. « *Le monde dont nous faisons partie n'est qu'un monde parmi une pluralité de mondes et nous qui habitons ce monde ne sommes qu'un petit nombre des habitants de tous les mondes.* »<sup>47</sup>La polémique que soulève cette théorie découle du fait qu'elle accorde le statut d'existence intelligible à chacun de ces mondes. Pour Lewis, la dominante régulièrement accordée au monde réel est basée essentiellement sur la perception de sa réalité concrète, toujours valide pour les autres mondes, car ces derniers se prouvent à travers des évidences physiques.

A travers la vision littéraire, cette théorie ne justifie pas uniquement la croyance ressentie par les protagonistes dans leur propre monde, mais elle arrive aussi à une application dans la centralisation qui définit la fiction. La représentation d'un monde à l'intérieur d'une structure de réalité est en effet le monde actuel autour duquel évoluent ses mondes possibles (simulés, rêvés, fictionnels, désirés... etc.) Il s'agit en effet d'une aspiration vouée à être conçue et bâtie au sein d'une fiction. Le monde auquel cette

---

<sup>47</sup>David K, LEWIS, *On the Plurality of Worlds*, Oxford, Blackwell, 1986, p. 7.

#### **CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels**

---

représentation fait référence, devient un stratagème d'un système de réalité et une combinaison de sens concret et discerné.

La problématique qui préoccupe en premier temps les penseurs de la théorie des mondes possibles, est celle de l'acceptation et de l'organisation de certaines propositions qui font référence à des objets, personnages, créatures...etc. situés en dehors des vérités fictionnelles qui sont exposées distinctement par l'œuvre. Le lecteur garantit la complétude du monde fictionnel sans se rendre compte de son intervention selon la vision d'Eco, il lui est pratique de reconnaître que ce monde n'est en réalité que le reflet du monde réel et qu'il vit au sein de la fiction que parce qu'elle a été créée à partir de cette réalité.

Dans le cadre des littératures de l'imaginaire, les mondes parallèles sont majoritairement identiques au monde terrestre, car ils possèdent en commun les mêmes lois physiques et les mêmes représentations de territoires formels. Dans certains cas, comme pour les sous genres de science-fiction (la Space Opera par exemple), nous pouvons déceler des variations dans les lois physiques et les formes de leurs mondes qui peuvent centrer l'attention du lecteur sur le récit et deviennent l'intérêt de l'histoire et son originalité.

Les Mondes parallèles sont devenus des constructions fictionnelles avec des incarnations différentes, ces mondes évoluent dans des univers séparés qui, eux aussi, enveloppent un même personnage. L'auteur, créateur de ces mondes, fait franchir ses protagonistes d'un univers à un autre, leur passage se fait, souvent, d'une manière fantastique et étrange (une des caractéristiques primordiales du genre fantastique selon Todorov). Afin de combiner leurs forces, les héros entreprennent leur voyage dans divers univers pour accomplir leur quête, pourchasser le mal et installer l'harmonie et la paix dans ces mondes.

Le système sociopolitique de ces mondes est régi dans la majorité des cas par des règles communes et dans d'autres car par des lois qui lui sont propres. Par exemple, dans la série de Rowling, le monde dans lequel Harry Potter est placé, est un double monde : le premier est régi par les lois sociopolitiques ordinaires et réelles, tandis que le deuxième est régi par les lois de la magie. Bottero place ses jeunes protagonistes entre le

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

monde réel (Paris, Canada, Marseille...etc.) et l'Ailleurs qui est construit dans une autre dimension avec des lois étranges et inconnues.

Parfois il peut s'agir de « *La même Terre au même moment, mais dans des dimensions différentes* »<sup>48</sup> c'est le cas dominant dans la représentation des mondes dans nos deux fictions. « Au même moment » veut exprimer une situation double et parallèle, deux espace/temps synchroniquement construits et que l'un intervient dans l'autre (interaction). Certains contextes fictionnels utilisent le concept de « présent local », qui expose un assemblage entre deux mondes, le premier est récent et retrace l'histoire actuelle (les années 2000 par exemple), tandis que le deuxième se place d'un temps éloigné dans le passé (1950 par exemple).

Rowling bâtit son univers fictif par le biais d'une structure inspirée de sa réalité sociale. Sa technique, dans sa création, est essentiellement l'adoption du phénomène de magie. Elle a divisé le lieu de l'action en deux mondes parallèles : un pour les sorciers et l'autre pour les *Moldus*. Quand on est sorcier, on peut faire le passage du monde ordinaire et accéder à son monde de sorciers par le biais d'un passage secret appelé « le Chemin de Traverse ». Les établissements et institutions qui garnissent le monde des sorciers, démontrent que cet univers se clôt sur lui-même mais peut agir sur l'autre monde des *Moldus*. L'univers social des sorciers est une sphère totalement indépendante et émancipée de l'univers londonien ordinaire de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle.

Vivant en secret, les sorciers entreprennent leur vie d'une façon quotidienne simple. Le lieu du récit est l'Angleterre, cependant, d'après l'œuvre de Rowling, l'existence des sorciers s'étend dans le monde entier. Ils sont présents dans tous les pays du monde, mais ils sont obligés de vivre clandestinement pour ne pas révéler la magie de leur monde. Nous arrivons par cette constatation au caractère secret du monde parallèle, il s'agit en effet d'une tradition léguée par le conte de fées où le monde qui abrite ces créatures merveilleuses doit demeurer secret afin de préserver le charme de son mystère. Ainsi, le fantastique reprend ce procédé afin d'immerger le lecteur dans le doute et l'hésitation, cela est faisable à partir de la création de deux mondes parallèles, l'un ordinaire et naturel et l'autre surnaturel et secret.

---

<sup>48</sup> Notes de lecture.

« Le présent local » que nous pouvons déceler dans la structure des lieux au sein de la série de Rowling figure essentiellement dans le mode de vie de la communauté des sorciers. Le lecteur peut facilement remarquer la nature modeste et fruste de la vie menée par les sorciers. Leur monde, malgré qu'il soit placé au XX<sup>ème</sup> siècle, est semblable à celui du moyen âge où toute forme de science et de technologie est complètement absente. La société des non-sorciers est pour le lecteur l'indice qui permet la localisation du temps, par contre s'il a uniquement affaire au monde des sorciers, il sera transporté dans un cadre médiéval et très éloigné de la réalité quotidienne du premier monde.

Dans ce deuxième monde « magique », la notion du temps est différente, c'est comme si ses habitants sont figés dans une temporalité médiévale qui n'évolue jamais, il s'agit d'une atemporalité imprégnée d'attributs magiques et de constructions ancestrales liées à la sorcellerie. L'écrivaine a représenté l'univers des sorciers comme une structure ancienne inchangeable, du fait que ces sorciers optent pour un mode de vie propre à eux : leurs maisons sont éclairées par des lampes à feu, chauffées par des cheminées, ils sont servis par des Elfes de Maison et se guérissent par des potions magiques sans jamais consulter un médecin ou prendre des médicaments. Ils vivent de la même manière que leurs ancêtres, la même vie traditionnelle et brute qui existait depuis le moyen âge.

Pour ces sorciers, les procédés technologiques et scientifiques sont une perte de temps et d'énergie, et que les non-sorciers ont inventé cela afin de substituer les pouvoirs magiques qu'ils ne possèdent pas. Selon eux, la sorcellerie est un privilège que possède cette communauté et nul savoir au monde ne peut la remplacer. Rowling mêle un monde moderne et développé avec un autre ancestral et initial, cependant, elle essaye de représenter le milieu de la magie, de peindre un univers ancien imprégné de caractéristiques de mythologie médiévale. À côté du modernisme du premier monde, vient se joindre le mythe et la légende dans le deuxième monde qui lui est contigu.

Ce qui est indispensable pour le concept de magie dans l'écriture fictive du genre fantasy est le mythe. Il sert de source étendue aux phénomènes magiques, surtout ceux qui ont composés la mythologie Celte du moyen âge, que ça soit avec des créatures

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

mythologiques (basilic, licorne, dragon, hippogriffe, gobelin...) ou des traditions mythiques celtes (se guérir avec des plantes, les druides et leur mandragore, tournoi de champions...etc.) Le mythe, pour Rowling, représente un fondement nécessaire pour sa fantasy car il projette le caractère merveilleux et fabuleux sur l'univers de ses personnages, « *écriture et magie entretiennent des relations complexes avec le domaine du mythe, considéré comme parole fondatrice.* »<sup>49</sup>

De ce fait, l'écrivaine ne peut dissocier la notion de magie du caractère mythologique, car elle apparaît comme composante fondamentale de la mythologie : l'image de Circé et des prêtres de Sophocle en mythologie grecque, ou les *Physika* dans la magie Égyptienne...etc. cette notion prend de l'ampleur à travers les pratiques surnaturelles représentées au sein des aventures épiques. L'action magique trouve sa source et fait référence dans le mythe, « *aucune pratique magique reconnue (...) qui se soutienne d'une croyance renvoyant, sinon à un récit mythique spécifique, au moins à cette appréhension symbolique du réel qui trouve dans le mythe son expression originale et structurante.* »<sup>50</sup>

Dans son dispositif de joindre le nouveau à l'ancien, Rowling projette une structure réelle et tangible du monde où nous vivons. Le mythe est omniprésent dans les manifestations humaines, fait partie de leur inconscient collectif et se concrétise par le biais de leurs cultes et traditions. Par imagination, désir ou souhait, le mythe se présente en tant que mode de vie, l'écrivaine fait de lui une source de pouvoir fabuleux dans un monde où le rationnel s'impose.

« *Le pouvoir d'inscription du mythe dans la littérature contemporaine ou au travers des nouveaux médias, passe pour un signe de sa permanence et de sa vitalité.* »<sup>51</sup> affirme Brunel. L'univers fantastique de Rowling est une réalité qui met en exergue un agencement entre magie et mythe au sein d'un monde londonien de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle. Elle arrive à peindre l'existence de deux races différentes qui cohabitent un seul monde, mais la variation uchronique qui en découle, est le caractère médiéval qui

---

<sup>49</sup>Yves, VADE, Yves, *L'enchantement littéraire, écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Coll. Bibliothèque des idées, Edition Gallimard, 1990, p, 13.

<sup>50</sup> Ibid. p, 13.

<sup>51</sup> Pierre, BRUNEL, *Le mythe en littérature*, Paris, Edition PUF, 2000, p, 06.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

persiste toujours à notre époque. Rowling modifie l'affluence temporelle et fige ses protagonistes sorciers dans une temporalité loin d'être évoluable.

La trilogie de Bottero nous peint un monde actuel qui sombre dans une dystopie atroce. Au début de son œuvre, Bottero nous amène vers des lieux connus dans notre monde du XXI<sup>ème</sup> siècle. L'histoire débute au Canada, au Québec exactement, avec le personnage Natan et au même moment Shaé est placée en France, à Marseille. Leurs deux histoires commencent parallèlement pour se rejoindre avec l'arrivée de Natan à Marseille. Quant à Elio, son parcours débute au Maroc, Ouirzat, et entreprend lui aussi plusieurs voyages dans différents pays.

Le monde que nous présente Bottero est celui dans lequel le lecteur reconnaît son espace géopolitique et arrive à s'imaginer au sein de ces lieux décrits. L'écrivain est allé plus loin dans sa description du monde réel en évoquant des monuments et lieux réels de ces pays : « *Ils traversèrent les jardins du Trocadéro, passèrent la Seine sur le pont d'Iéna et se retrouvèrent sous la tour Eiffel.* »<sup>52</sup> Il évoque également : le lac Bouchard, aéroport Trudeau, autoroute de Vitrolles...etc.

L'espace représenté est plausible aux yeux du lecteur, car par souci de vraisemblance, l'auteur avait peint le premier monde de sa fiction avec des éléments ancrés dans la réalité sociohistorique du vécu de son lecteur. Ainsi, au premier abord, le récit ne fournit aucun détail concernant le monde parallèle avec ses caractéristiques surnaturelles, le lecteur estimera qu'il s'agit d'un roman d'aventure qui a pour héros de jeunes adolescents hors du commun.

Pourtant, à la deuxième moitié du premier livre, les jeunes protagonistes découvrent le monde de *la Maison dans l'Ailleurs, la Fausse Arcadie* et *Gwendalavir*, l'auteur le décrit comme un monde vierge de toute pollution et de toute technologie. Il s'agit en fait d'une dimension complètement différente de celle du monde réel, nous pouvons déceler cela tout d'abord par sa conception secrète, aucun être humain au monde, pourvu qu'il n'appartient pas aux sept familles, n'a une idée sur l'existence de ce monde. « *Les Bâtisseurs, qui, en gage d'alliance, ont offert un certain nombre de portes*

---

<sup>52</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 254.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

*aux autres Familles, découvrent un moyen de quitter la Maison dans l'Ailleurs pour un monde parallèle qu'ils nomment Arcadie. »<sup>53</sup>*

Le deuxième critère qui a suscité notre intérêt est le temps, il existe entre ces deux monde un décalage temporel inexplicable. Quand ils sont à *la Maison dans l'Ailleurs*, Natan demande des explications de la part de Shaé la Bâtisseuse :

*- Et la différence d'heure ? lui demanda Natan. Ici l'aurore, chez nous la fin de matinée. Comment la justifies-tu ?*

*- Aucune idée, répondit Shaé. La Maison parle en moi, mais le monde où elle est bâtie m'est totalement étranger.<sup>54</sup>*

De la part de l'écrivain, il n'existe aucune explication rationnelle ou surnaturelle à ce phénomène temporel, s'il pleut au monde réel, le soleil est beau et le ciel est clair dans le monde de l'Ailleurs. Dans cette fantasy, les deux mondes sont représentés d'une manière plus ou moins approximative dans les lois physiques (jour, nuit, tonnerre et pluie), et le passage du premier vers le deuxième se fait par le biais d'une porte visible uniquement au Bâtisseurs. Cependant, le lecteur peut sentir la différence dans les composantes du monde parallèle : Fausse Arcadie et ses monstres, Gwendalavir le paradis utopique, prairie dévoreuse, Maison ouverte sur le monde entier...etc. tous ces aspects surnaturels font de ce lieu un monde fictionnel hors du commun où les protagonistes entament leurs aventures et trouvent refuge à la fois.

Les mondes parallèles invoqués dans les deux fantasy sont une sorte de continuité pour les mondes réels. Ils participent, d'une manière très éclairante à la construction de l'intrigue dans le récit puisque les protagonistes évoluent et entreprennent leur faire en chevauchant entre les deux mondes. De plus, l'antagoniste des deux fictions intervient également dans les deux mondes et interfère contre ses adversaires. Le passage secret entre les deux mondes joue le rôle d'une passerelle (le 9 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> et le Chemin de Traverse dans la série de Rowling et les portes dans la trilogie de Bottero) entre les deux univers

---

<sup>53</sup>Ibid. p, 233.

<sup>54</sup> Ibid. p, 274.



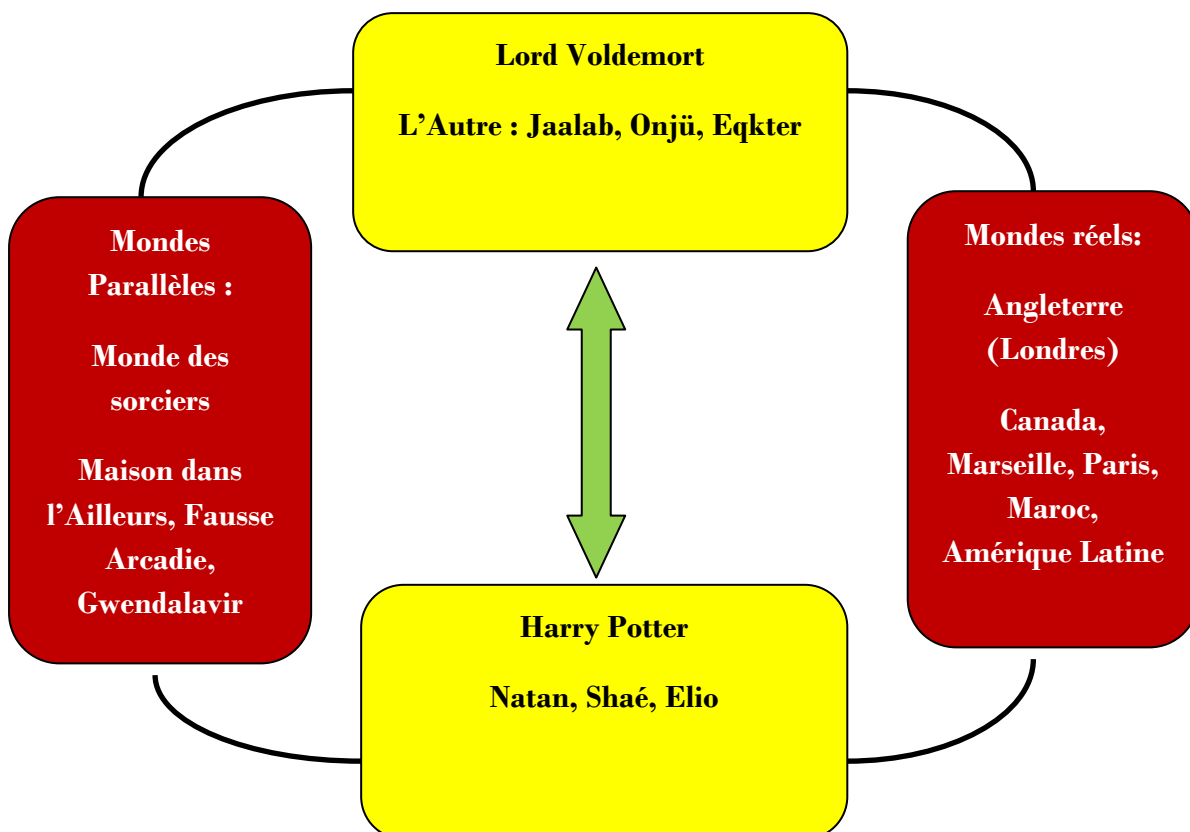
## CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

qui permet aux protagonistes de s'émanciper dans leur faire, d'apprendre et surtout de combattre le mal.

Harry Potter arrive à tuer Lord Voldemort à l'enceinte de son école Poudlard, Natan et Shaé tuent Jaalab en plein milieu de la Fausse Arcadie, et enfin Elio abolit la dernière entité de *L'Autre*, Eqkter dans la *Pratum Vorax* qui entoure la Maison de l'Ailleurs. Tous ces combats ultimes, se sont déroulés dans la terre parallèle et non dans le monde réel où les protagonistes entretiennent une vie ordinaire. Il fallait créer un univers qui supporte leurs caractères surnaturels et merveilleux et qui leur procure force.

Nous pouvons schématiser les univers parallèles et l'emplacement des protagonistes face aux antagonistes dans les deux œuvres :



### **IV.3. Incarnation du Mal dans la fantasy pour la jeunesse**

#### **IV.3.1. Lord Voldemort / L'Autre**

Depuis l'apparition de la littérature fantastique, son univers regorge de personnages emblématiques qui incarnent le mal et qui, avec leurs actes, mettent en valeur le pouvoir héroïque du protagoniste. Bien plus que cela, la figure de l'antagoniste s'enracine beaucoup plus loin dans le passé, dans les différentes mythologies, dans la littérature de l'antiquité et les livres sacrés religieux. Cette confection fictive du personnage mauvais contre le bon est le reflet d'une construction collective inconsciente chez l'Homme léguée par les différentes traditions : morales, éthiques, religieuses et philosophiques.

La source principale du fantastique à cette époque lointaine, est sa reproduction, dans un environnement absolument récent, nouveau et différent, d'un surnaturel assez vieux qui se matérialise et prend forme dans les religions et les superstitions. Le « Merveilleux chrétien » instaure la première forme généralisée du mal et fait d'elle un principe de croyance, celle de la figure du Diable. Dans cette philosophie, le diable est conçu comme principal adverse à la Divinité, comme la confirmation de l'existence du mal sur Terre et qu'à la fin des temps, sa quête est vouée à l'échec. Sous cette variante du fantastique, il s'agit en effet d'une résurgence du mal ancien, de la révélation de vieilles croyances monothéistes. L'enquête sur le passé sert de réflexion très instructive pour ce niveau narratif, car la connaissance des anciennes traditions, collabore dans la réalisation d'un certain nombre de récits fantastiques, « *On pourrait croire que le fantastique se ramène au surnaturel, mais il n'en est rien. En effet, pour qui est informé des religions et des croyances traditionnelles, le surnaturel n'est jamais ni nouveau ni inconnu.* »<sup>55</sup>

L'opposition entre le héros et l'antihéros est une confrontation avec son *alter ego* monstrueux. Cette confrontation crée une véritable dynamique narrative et devient le thème central autour duquel tout le récit se construit. Cette tradition sera réemployée par le conte de fées et la littérature de jeunesse où leurs écrivains doivent se soumettre à cette loi du bien et du mal. Georges Chaulet, créateur de *Fantômette*, énonce une règle

---

<sup>55</sup>Claude, ROMMERU, *Clés pour la littérature : sa nature, ses modalités, son histoire*, Op. cit. p, 83.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

essentielle pour le roman pour la jeunesse : « *d'abord et avant tout, il faut qu'il y ait des bons et des méchants* ». La littérature pour la jeunesse déborde de personnages incarnant le Mal : diable et sorcières, monstres infâmes et dangereux, personnages effrayants et abjects survenant des anciens récits et des anciennes peurs.

On associe souvent le mal au genre fantastique vue la peur et l'angoisse qu'il suscite. La fantasy qui découle de ce genre, repose essentiellement sur la représentation du personnage maléfique qui aurait pour tâche le rôle de destructeur, et représente une menace ou un obstacle pour le personnage principal.

*Le fantastique donc comme élément perturbateur, à l'origine d'un vacillement pouvant conduire jusqu'à l'écroulement de notre représentation du réel. Pour le « héros » fantastique, l'aventure a rarement une issue heureuse car l'expérience du surnaturel se solde généralement par la mort, physique ou psychique, du personnage assumant le rôle de victime du surnaturel.<sup>56</sup>*

Malgré le caractère atroce du phénomène surnaturel dans l'univers du récit, celui-ci provoque une certaine complaisance et une jouissance chez le lecteur. Cependant, ce dernier doit se soumettre à ses lois, et est bien obligé d'envisager la progression du mal, de sentir l'horreur qui en découle, et bien évidemment accepter le fait de ne jamais sortir indemne de cette situation d'épouvante. Le fantastique devient donc un procédé subversif et acquiert le caractère de dévastateur.

La majorité des histoires fantastiques est construite sur la figure emblématique de l'opposition d'un héros aux intentions néfastes d'un « méchant ». Nous pouvons discerner que les émotions primordiales qui proviennent de ce genre sont la peur et l'espoir. Ces deux impressions représentent, en réalité, les motivations indispensables de l'évolution fictive de ces deux clans. Quand il s'agit des résultats de leurs actions, ils sont constructifs ou destructeurs, selon le camp choisi. Ce choix est une opinion préconçue dès le début du récit, de la part du lecteur. Ainsi, les enfants, et par souci moralisant, doivent distinguer entre la valeur et le vice, Vincent Jouve le

---

<sup>56</sup>Pierre, GLAUDE, Dominique, RABATE, *Puissance du mal*, Pessac, Coll. Modernité, Edition Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p, 207.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

confirme : « *Le repérage des valeurs est en effet un des moteurs essentiels de l'investissement du sujet : les enfants ont besoin de savoir qui sont les bons et les 'méchants'.* »<sup>57</sup>

L'antagoniste est très souvent considéré comme le nœud de l'intrigue d'un roman, sa posture peut parfois être plus marquante que le héros. Ce dernier cherche à améliorer son monde, là où l'antagoniste essaye constamment et sans interruption à l'en empêcher. Le méchant dans le récit n'est pas essentiellement un personnage principal, sauf dans quelques cas exceptionnels. Néanmoins, on ne peut non plus le considérer comme un personnage secondaire. Il occupe un emplacement décisif dans le récit, sans être pour autant le seul élément central dans l'intrigue, car il doit partager cette situation avec le héros. Cette place ambivalente en fait de lui un personnage très complexe qui détient un pouvoir aussi marquant que celui du héros.

Dans cette optique du bien contre le mal, le héros est une personne qui possède le pouvoir constructif, conservateur et compensateur. Il répare ce qui est endommagé, et empêche le méchant d'altérer son monde et ses chers. Ce dernier, tâche inlassablement d'arriver à son but machiavélique et d'assouvir son avidité morbide, quant au héros du récit, il est représenté dans sa version stéréotypée comme une personne puissante qui n'a peur de rien et qui exécute les épreuves les plus difficiles.

Le portrait emblématique du méchant est multiple et est peint selon plusieurs variétés dans la littérature depuis la nuit des temps, il est pratiquement difficile de définir des profils types et stables qui le déterminent. Nous pouvons dresser les caractères généraux du portrait de l'antagoniste à travers leur représentation dans la littérature. Il est quasiment impossible de réaliser une étude exhaustive de cet être de papier, car leur image est assez divergente et est sculptée selon les genres et leurs thématiques.

En premier lieu, nous trouvons, et cela depuis notre enfance, les méchants parodiques, qui prennent une place primordiale au sein de la production pour enfants. Ils sont identifiables parmi les autres qui sont plus monstrueux : ils sont méchants juste pour pimenter les aventures de l'enfant-héros, comme *Gargamel*, le méchant des *Schtroumpf*, ou l'ogre du Petit Poucet ou encore, la sorcière de Hansel et Gretel ...etc.

---

<sup>57</sup>Vincent, JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, Edition : PUF, 2001, p, 10.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

Ces héros sont très typiques et nous pouvons les rencontrer surtout dans les textes traditionnels et clichés pour l'enfance. Leur posture fictive ne demande pas à être plus travaillée que ça, du fait qu'elle est basée sur une peinture absurde et moqueuse. Ils ne représentent pas une menace sérieuse pour les jeunes protagonistes et ils existent uniquement pour divertir les jeunes lecteurs par leurs actes caricaturaux. Nombreux sont les exemples de ces antagonistes présents surtout dans la *light fantasy*, sous l'image stéréotypée de sorciers habillés en noir, maîtrisant la magie noire et qui habitent dans des forêts enchantées ou des grottes sombres.

En second lieu, les antagonistes parfaitement bâtis sont appelés *Archnémésis*, ou *Archvillain*, qui ont pour signification le pire ennemi. Il s'agit en fait, d'antagoniste clairement identifié et qui partagent avec le protagoniste quelques formes physiques, pouvoirs surnaturels et situations sociales assez similaires, ils se complètent, tout en se divisant. Ces deux personnages ne peuvent jamais s'entendre parce que leurs intérêts sont aux extrêmes l'un de l'autre et leurs aspirations sont contraires.

Lord Voldemort, dans la saga de Rowling, est un sorcier de sang-mêlé (mère sorcière de sang-pur, père non-sorcier) comme Harry Potter (père sorcier de sang-pur, mère non-sorcier). Voldemort avait fréquenté l'école Poudlard et parle le *Fourchelang* pareillement pour le jeune sorcier. Cependant, leurs intentions sont complètement différentes : Voldemort, avec sa force, veut dominer le monde et le purifier en supprimant les sorciers qui n'ont pas de sang-pur ainsi que les non-sorciers. Tandis que Harry Potter, avec sa force égale à celle de Lord Voldemort, désire sauver son monde, tuer ce seigneur des ténèbres, venger ses parents et installer la paix.

Dans la trilogie de Bottero, le mal sous le nom de *L'Autre* prend une forme différente, il n'est pas un être physique comme Lord Voldemort de Rowling, mais une entité, une représentation abstraite du mal. Cependant, cette entité peut prendre plusieurs formes : humaines, monstrueuses, formes abstraites...etc. à chaque tome, les jeunes protagonistes sont confrontés à leur pire ennemi sous maintes formes.

Dans cette catégorie de méchant représentée par Bottero, nous pouvons facilement constater son caractère invisible. Dans sa trilogie, cette entité maléfique se promène, tout au long de l'histoire dans le monde sans que personne ne peut juger sa

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

véritable posture. Provoque des catastrophes climatiques ravageuses, de manière totalement imprévisible et commet les pires des crimes en demeurant déguisé. Son intention est clairement affichée au premier tome, quand le vieux Rafi explique aux adolescents les intentions horribles de cette entité : « *C'est alors qu'une entité arcadienne, puissante et dotée de pouvoirs maléfiques, force le passage. L'Autre!* »<sup>58</sup> Elle vise l'extermination du genre humain et régner sur un monde sombre et sinistre.

Lord Voldemort, dans les trois premiers tomes de la série, n'était pas présent comme ennemi présumé pour Harry Potter. Il était remplacé par des personnages qui lui vouaient une vénération extrême. Le professeur Quirrell au premier tome, abritait dans son corps l'âme de Lord Voldemort et voulait voler la pierre philosophale afin de garantir à son maître l'immortalité. Au deuxième tome, le journal intime de Tom Jedusor (le véritable nom de Lord Voldemort) enfermait en lui une partie de l'âme du sorcier et proclamait la mort d'un autre sorcier en guise de résurrection. Dans le troisième volet, Lord Voldemort est complètement absent dans l'intrigue, mais au quatrième, nous assistons à sa renaissance par le biais de la magie noire.

C'est à partir de ce tome que le protagoniste entame son combat perpétuel avec son pire ennemi, son *Archnémésis* persévérant. Lord Voldemort, lors de sa résurrection, avait une forme démoniaque semblable à un serpent. Certes, il était un homme mais il avait acquis une image monstrueuse et abominable, Rowling le décrit ainsi :

*L'homme squelettique sortit alors du chaudron. Il regarda Harry...et Harry regarda en face le visage qui avait hanté ses cauchemars pendant trois ans. Plus livide qu'une tête de mort, les yeux écarlates et grands ouverts, le nez plat, avec deux fentes en guise de narines, à la manière des serpents...*

*Lord Voldemort venait de renaître devant lui.*<sup>59</sup>

Sa représentation est, selon Rowling, une image accentuée du mal, sa description qui provoque la chair de poule chez le jeune lecteur, fait de lui l'antagoniste parfait pour le jeune sorcier. La conception ignoble de Lord Voldemort complète l'image innocente et puérile d'Harry Potter, le contraste est nettement mis en valeur par la présentation des deux portraits. Le jeune lecteur conçoit le portrait maléfique de

---

<sup>58</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 233.

<sup>59</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et la coupe de feu*, Op. cit. p, 673.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

l'antagoniste à partir des éléments préalablement acquis dans les traditions superstitieuses où le serpent est symbole de mal diabolique.

Dans la trilogie de Bottero, *L'Autre* prend à chaque combat final une forme différente. Au premier, Natan et Shaé avaient affaire à un colosse monstrueux, Jaalab qui incarne la Force de *L'Autre*. Ils arrivent à l'achever en l'immergeant dans le lac d'acide de la Fausse Arcadie. Au deuxième volet, les jeunes adolescents confrontent Onjü, en forme humaine anodine et quelconque : « *Fine silhouette vêtue d'un costume gris impeccable, lunette de soleil et cheveux noirs bouclés, Emiliano leur décerna un sourire éblouissant de blancheur. Emiliano. Onjü.* »<sup>60</sup>Du fait qu'il est le cœur de « l'Autre », les jeunes héros devaient le combattre par leurs cœurs et non pas par leurs armes.

Quant au dernier volet, Elio confronte Eqkter, l'Âme de *L'Autre* et sa la partie la plus puissante. Dans la prairie dévoreuse qui entoure *la Maison dans l'Ailleurs*, Eqkter est englouti par la végétation sous sa forme de Kharx, et au fur et à mesure que les plantes le ligotent, cet antagoniste change de forme pour pouvoir se libérer, mais en vain,

*Dans un ultime réflexe de survie, Eqkter tenta de changer d'apparence. Ses contours ondoyèrent. Il devint un petit homme en costume gris, un Ohmolk, une créature de brume et de dents, de nouveau un Kharx... À chaque transformation, l'herbe s'adapta, resserrant son emprise, buvant ses fluides vitaux et ceux, impalpables, qui constituaient l'essence de son être.*<sup>61</sup>

Un autre critère lié aux antagonistes des deux œuvres, celui de leur désignation. Lord Voldemort est appelé par ses fidèles partisans et les autres sorciers : « Celui-dont-on-ne-doit-pas-prononcer-le-nom » ou « Vous-savez-qui ». La première communauté ne doit pas prononcer le nom par respect extrême et glorification absolue de sa personne, tandis que la deuxième le fait par peur et pour éviter le mauvais présage.

Dans la série, les deux personnes qui osaient prononcer le nom du maître des ténèbres sont Harry Potter et le professeur Dumbledore. Tout le monde ne pouvait prononcer le nom maudit de peur de le faire ressusciter rien qu'en l'évoquant, leur

---

<sup>60</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Maître des tempêtes*, Op. cit. p, 346.

<sup>61</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Huitième porte*, Op. cit. p, 373.

crainte étaient tellement intense que entendre le nom *Lord Voldemort* leur causait la chair de poule.

De même pour la trilogie de Bottero, où l'antagoniste est une entité appelée *L'Autre*, l'impression que nous pouvons avoir est une absence complète de désignation, comme si il s'agissait d'une chose abstraite et imprécise. Pour désigner l'entité complète il fallait dire *L'Autre*, mais afin de dénommer ses trois composantes, les protagonistes pouvaient prononcer : Jaalab, Onjü et Eqkter.

Le trait commun entre les deux antagonistes est leur caractère anonyme et obscur au sein de l'œuvre. Cela est, en réalité, une symbolique d'un caractère psychologique de l'être humain. Le double diabolique est ancré chez l'Homme, cependant, celui-ci essaye sans cesse de le refouler, d'écarter ses pulsions et de faire semblant d'être à la hauteur des attentes morales, et éthiques. Propulser hors de soi les puissances du mal, c'est se soulager et prendre place du côté du bien. Moins cette figure extériorisée du mal lui ressemble, plus il se donne des arguments de ne pas s'identifier explicitement à elle.

Les puissances du mal sont une composante primordiale pour le personnage antagoniste du récit fantastique, afin de représenter la partie obscure de l'être humain, de mettre en valeur le combat originel et éternel entre le bien et le mal. « *Les choses évidemment se compliquent dès lors que cet autre, c'est moi ; dès lors que cette puissance du mal est en moi, bien plus encore qu'elle est moi, que je suis confronté à la part mauvaise du moi, à la part damnée soudain mise au jour.* »<sup>62</sup> Il s'agit en réalité, d'un aveu, d'une confession par le biais d'une fiction afin d'extérioriser le côté sombre de l'homme qui se cramponne à son être malgré lui.

Ces antagonistes sont l'image symbolique du double démoniaque que l'être humain possède depuis sa création originelle. Depuis la nuit des temps, l'Homme essaye d'exhiber son côté bon et expulse ses défauts et ses nuances défectueuses. Tandis que le protagoniste est l'incarnation symbolique de la vertu chez l'être humain, ce surhomme parfait est la matérialisation des valeurs héroïques et des espérances des hommes.

---

<sup>62</sup>Pierre, GLAUDE, Dominique, RABATE, *Puissance du mal*, Pessac, Op. cit. p, 220.



#### **IV.4. La fantasy à l'ère du numérique**

##### **IV.4.1. *Muthos* et *Logos* : querelle de la magie d'hier et la science d'aujourd'hui**

Deux domaines de la pensée humaine déterminent la réflexion éthique et la politique morale : science et mythologie. En évoquant science, nous devons d'abord indiquer son origine philosophique qui est un mode de connaissance rationnel et critique. Le qualificatif «rationnel» doit être entendu ici à toute recherche conforme à une méthode. « Critique » indique que la science applique un contrôle prudent et extrêmement vigilant sur ses propres démarches, elle met en œuvre des épreuves précises de confirmation et de validation. De plus, la science dispose des méthodes et des procédés qui lui accordent la possibilité d'étendre systématiquement le champ de son savoir. Ainsi, le procédé scientifique est à la fois réflexif et prospectif.

Le discours philosophique est essentiellement caractérisé par la rationalité et l'universalité. Il se démarque des autres discours par une création conceptuelle abondante qui a pour motif un besoin d'expression ontologique et métaphysique. Dans ce discours, il faut formuler avec précision les idées et fonder avec intransigeance l'argumentation qui justifie son point de vue. Le pratiquant de ce discours doit absolument supprimer toute confusion liée à ses sentiments et à ses principes moraux, c'est la logique qui doit être maître du jeu.

Le *logos* constitue, pour Platon et Aristote, une rationalité, une intelligence et une logique. Ce terme est conçu pour désigner une discipline de la pensée qui prend en charge l'étude des lois du monde. Ce concept philosophique devient un principe de la méthode logique suivant un ordre argumenté, « *Plus tard, ce mot a eu une éclatante carrière philosophique, théologique et linguistique, comme logique, ratio, verbum, loi du monde et enfin comme nécessité de pensée, sens et rationalité* »<sup>63</sup>

Le caractère universel de cette désignation philosophique, fait d'elle la méthode la plus généralisée et la plus absolue dans le domaine de la connaissance et du raisonnement,

---

<sup>63</sup>Françoise, DASTOUR, *Heidegger et la question du temps*, Paris, Coll. Philosophies, Edition : PUF, 2007, 76.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

*Le logos est ce qui lie les phénomènes entre eux, en tant que phénomène d'un univers UN et ce qui lie le discours au phénomène ; le logos est un lien. Il est l'âme et l'esprit de la dialectique héraclitéenne qui fait corps avec le monde. Sa puissance est celle de l'universalité et sa lumière éclaire les ténèbres.*<sup>64</sup>

Par contre le discours mythologique, au sens ordinaire du terme, vise la croyance sacrée en premier lieu, et imaginaire voire mensongère en deuxième lieu. Amplifié et nourri par des éléments surnaturels et fabuleux, ce discours s'affirme et se fonde sur la crédulité de ceux qui y adhèrent. Imaginaire et mensonger, le discours mythologique serait, dans ce cas, synonyme de fable, de conte et de mystification.

La philosophie en conséquence, dans sa recherche assidue de la vérité, aurait tendance à expulser le mythe tel qu'il est déterminé plus haut. Elle le considère comme un facteur d'égarement de l'esprit rationnel humain. Son caractère imaginaire et fabuleux écarte la lucidité dans la réflexion de l'Homme. Les deux termes grecs *muthos* et *logos*, constituent un phénomène d'opposition et sujet de contestation depuis l'Antiquité et jusqu'à nos jours.

La philosophie est désignée comme un matériau de réflexion et de recherche. Son discours typiquement rationnel (*logos*), s'oppose en réalité au mythe qui serait un discours légendaire et fabuleux (*muthos*), le fait qu'il soit d'origine populaire et non réfléchi lui ôte son principe exact et avéré. Le discours rationnel sur le monde, naît en Grèce au VI<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ, et arrive à dépasser progressivement le statut du mythe qui était jusque-là, dominant au sein de la culture grecque archaïque.

Le discours rationnel propose un autre modèle d'élocution, un autre type de pensée, qui s'oppose ouvertement au discours mythologique. De la sorte, avec sa nouvelle disposition réflexive, le *logos* prend, en ce moment de l'histoire de la pensée grecque, un emplacement prééminent au *muthos*. Autrefois, le premier sens de *muthos* était la parole exprimée ou plus exactement le récit. Mais à partir des épopées Homériques, ce terme grec s'octroie un sens plus précis, celui de légende et de récit non historique. Le *logos* désignait lui aussi la parole, progressivement il devient un récit historique, partageant une histoire vraie, dont on dispose d'un témoignage. Jusqu'au

---

<sup>64</sup>Jean-Patrice, AKE « Au commencement était le logos : du logos d'Hermès au logos d'Héraclite », article en ligne disponible à l'adresse : [https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article\\_pop.asp?no=18948](https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=18948)

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

V<sup>ème</sup> siècle, il n'y avait pas de distinction entre le *muthos*, récit légendaire et le *logos*, un discours historique, dans la langue grecque, *muthos* et *logos* étaient donc synonymes.

Par la suite, le *logos* acquerra le statut d'histoire vraie, validée par le témoignage. Pourquoi ce changement? Parce qu'au V<sup>ème</sup> siècle, Hérodote et Thucydide produiront des œuvres différentes de celles des mythes. Ces historiens prendront leur distance avec les récits légendaires qui constituent le mythe et décideront de n'écrire que ce qu'ils ont pu voir de leurs propres yeux, des événements auxquels ils ont assisté ou ce que des témoins ont raconté. Ainsi, le *logos*, devient équivalent de témoignage, et le mythe se démarque dès lors de l'histoire et acquiert son propre domaine. Le *muthos* se distingue du *logos* qui n'approuve que ce que l'on a vu et le considère comme seule vérité.

Ainsi, comme résultat inéluctable de cette évolution dans la réflexion, la philosophie tend à remplacer le mythe en l'excluant de son domaine où elle vise l'explication du monde. Le discours rationnel et scientifique s'oppose en effet, au récit mythologique que la philosophie est bien obligée de le mettre de côté. Alors, arrivé au constat que le discours mythologique ne répond pas à l'objet de la philosophie, cette dernière se voit digne du domaine de la connaissance et du savoir au monde.

Actuellement, avec l'explosion de la recherche anthropologique au XX<sup>ème</sup> siècle, la relation entre mythe et science s'avère aujourd'hui plus éveillée qu'autrefois. Le philosophe français Jean-Jacques Wunenburger s'intéresse, dans son domaine de recherche, aux rapports qui relient la rationalité philosophique et scientifique à l'imagination et l'imaginaire «*Contrairement à l'axiomatique du rationalisme dominant, la compréhension globale [...] précède et englobe toujours l'explication fragmentaire ou linéaire. Car avant d'accéder à une connaissance objectivante du monde, tout sujet donne un sens immédiat à son être au monde.*»<sup>65</sup>

A la lumière de cette citation, nous pouvons arriver à la réalité que toute explication du monde, avant qu'elle ne soit objective, doit d'abord passer sur un stade d'interprétation personnelle et acquérir un caractère affabulé. Chaque sujet participe à la création de la connaissance, vraie ou falsifiée qu'elle soit. C'est ce que propose le

---

<sup>65</sup>Jean-Jacques, WUNENBURGER, « Imaginaire et rationalité, une tension créatrice ? », acte de colloque : Mythe & Science, Neuchâtel, Suisse, du 14 au 16 mars 2002, p. 38.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

mythe comme savoir : une multitude de versions personnelles qui participent à l'amplification imaginaire. Cependant, selon Wunenburger, la connaissance y est toujours quel que soit la nature du discours qui la supporte.

L'émergence de nouveaux mythes issus de la rationalité moderne : comme le mythe du self-control en psychologie et le mythe du progrès perpétuel de l'humanité, prouve qu'il existe une complicité entre deux domaines complètement éloignés l'un de l'autre. Cela nous encourage à se poser la question sur la véritable portée du mythe et comment, en ce temps contemporain, ressurgit une vérité palpable dans la pensée mythique.

Dans la littérature de jeunesse, objet de notre recherche, il s'agit de saisir la vérité qui se présente par le biais du mythe qui se lie inlassablement avec une certaine représentation scientifique d'une réalité actuellement vécue. Nos deux fictions proposent de faire de l'imaginaire un point de rencontre privilégié entre « science » et « mythe », du fait que les écrivains joignent un monde où le rationnel et le scientifique dominant, d'un autre où le mythique, l'imaginaire et le merveilleux sont fortement présents.

Dans la série Harry Potter, l'écrivaine avait construit un monde fictif chevauchant entre deux tendances disparates, la première se présente à nos yeux sous forme de représentations scientifiques et techniques du troisième millénaire et la deuxième est une extension des représentations mythologiques médiévales et formes magiques :

*L'univers de Rowling, qui se déploie dans l'enceinte de Poudlard et ses alentours, est donc un univers où il n'y a ni voitures ni ordinateurs, ni jeux vidéo ni équipement ménager, mais où les enfants font des batailles de boules de neige et jouent aux échecs, où des esclaves, les elfes de maison, s'activent aux cuisines, et où l'on va d'un endroit à un autre à pied ou à dos de dragon.<sup>66</sup>*

Au début du premier tome, nous avons affaire à une peinture où la technoscience prend le dessus, l'oncle de Harry Potter conduit une voiture pour aller chez le médecin, son cousin exige un ordinateur comme cadeau d'anniversaire, ils écoutent les informations à la télévision...etc.

---

<sup>66</sup>Isabelle, SMADJA, *Harry Potter, les raisons d'un succès*, Op. cit. p, 18.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

Le dernier élément scientifique de ce monde, avec lequel le lecteur rompt avec la réalité contemporaine, est le train qui emmène les petits sorciers vers leur école de sorcellerie. Cependant, sa véritable appartenance est à au monde des sorciers, car on l'emprunte à partir du quai 9<sup>3/4</sup> invisible pour les *Moldus*. Il est pratiquement l'unique engin scientifiquement bâti dans l'univers des sorciers, il s'agit en réalité d'une locomotive à vapeur, l'engin emblème de l'Angleterre.

Dans leur monde, les sorciers sont continuellement en contact avec la magie et ses effets surnaturels, sortilèges, potions magiques et métamorphose. Il n'existe, à l'enceinte de Poudlard, aucune trace d'éléments scientifiques et de machines techniques. Le lecteur se sent projeté vers une atmosphère où le mythe et la magie sont prédominants, cependant, cela n'empêche pas que l'écrivaine d'assimiler la forme scientifique à l'élément magique. Cette idée est représentée tout d'abord, dans la moto volante du professeur Hagrid, il s'agit en réalité d'une moto ordinairement créée, mais enchantée de façon que la personne qui en utilise puisse la faire voler.

Le deuxième exemple est la voiture volante des *Weasley*, c'est une *Ford Anglia* que Monsieur Weasley possède. Par curiosité pour la science des non-sorciers, Arthur Weasley essaye d'appliquer de la magie sur cette machine afin de la faire voler et la rendre invisible aux yeux des *Moldus*. Le dernier exemple concerne le personnage *Maugrey Fol Œil*, c'est un personnage borgne qui possède une prothèse oculaire. Cependant, cette prothèse n'est pas ordinaire, elle porte un œil d'un bleu électrique et se trouve agencé dans son orbite vide. Il a la capacité de tourner de 360° et son regard transperce tout obstacle : les murs, les capes d'invisibilité et voit même à l'arrière de sa tête.

Rowling arrive, dans sa fiction, à joindre deux disciplines opposées et à les rendre complémentaires. Elle fait immerger la science et la technologie dans le monde magique et vice versa. Il s'agit en réalité d'une union entre le *muthos* et le *logos* afin de réaliser une fantasy renaissante au XXI<sup>ème</sup> siècle.

Pour Bottero, la pensée scientifique est décrite selon les critères de développement scientifique et technique du début du XXI<sup>ème</sup> siècle. Le personnage Natan est inséré dans un système social très évolué. D'après la description de Bottero, il s'agit d'une

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

société canadienne assez riche et développée. Après la mort de ses parents, Natan découvre le message de son père enregistré selon la technique de l'hologramme où la forme corporelle de son père est en trois dimensions avec une lumière laser.

*Un fin faisceau de lumière bleutée en jaillit, la représentation en trois dimensions d'un homme s'esquissa. Ses contours se précisèrent et Natan reconnut son père. Haut d'une dizaine de centimètres, l'hologramme était d'une fidélité si surprenante qu'il poussa un cri de surprise et dut poser le cube sur la table basse pour ne pas le laisser tomber.<sup>67</sup>*

Le lecteur et le protagoniste découvrent ensemble cette nouvelle invention qui est en quelque sorte vulgarisée par l'écrivain. Au moment de la réalisation de cette œuvre (2006) la technologie holographique n'était pas encore en stade de propagation, surtout quand il s'agit d'un public de jeunes lecteurs. Ce domaine scientifique est complètement étranger pour ces jeunes esprits.

Le dernier tome de la trilogie est en fait une représentation d'un monde dystopique gouverné par l'intelligence artificielle. Les citoyens de cette société sont contrôlés par des bracelets IC, cette invention sert à conditionner l'esprit humain, de réduire ses pensées et le rendre au statut de bétail. De plus, une jolie femme appelée GOBE, est en réalité, d'une création en trois dimensions qui s'adresse aux gens d'une manière énigmatique et très persuasive afin de commander leurs actes et garantir leur obéissance.

La dystopie qui se dégage de ce monde est la réalité de la dépendance humaine à l'intelligence artificielle, dans ce sens, la science devient un obstacle qui ligote l'esprit et la pensée humaine. Cependant, le personnage Elio arrive à se retirer de cette réalité obscure en se réfugiant dans son monde de « l'Ailleurs ». Un monde vierge, naturel et où la science et la technologie sont absolument inexistantes.

Le *muthos* se présente au sein de cette œuvre à partir du moment où le lecteur se laisse emporté dans un passé lointain qui raconte les légendes des sept familles extraordinaires, où l'écrivain évoque aussi la Mésopotamie, Sumer, Arcadie, civilisation Maya...etc. tous ces lieux mythologiquement construits sont assimilés au un monde actuel dystopique et surdéveloppé. De plus, le jeune enfant se laisse guider par ses

---

<sup>67</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 41.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

pouvoirs singuliers sans avoir recours à la science et fait revivre les traditions que ses ancêtres se sont légué depuis la nuit des temps.

Shaé, quant à elle, symbolise cette union inévitable entre le *muthos* et le *logos*, car étant sujet de métamorphose, elle fait preuve de cette transformation au sein d'un univers ordinairement bâti. Par exemple au premier tome, provoquée par des voyous dans un parking à Marseille, elle se métamorphose à une bête féroce, une Hyène, et accompagnée de Natan, près d'une station TGV, par réflexe de défense, elle devient cette Hyène et sauve Natan d'un Lycanthrope en rage.

Quand il s'agit de nos deux fantasy pour la jeunesse, nous pouvons déceler leur pratique fictive ; les deux écrivains arrivent à faire émerger le *muthos* au sein du *logos* et vice versa. Rowling, en premier lieu, fait jaillir la science dans son monde pour sorciers, elle fait en sorte d'adapter le fait scientifique et technique au monde purement médiéval sans trop toucher à son originalité magique. En second lieu, Bottero fait installer le mythe au sein du monde de caractère scientifique et technologiquement développé. Il charge notre réalité d'une touche légendaire et mythologique afin de prouver l'instance de l'esprit humain de cette évasion et d'une croyance naïve et puérile.

Bottero est allé assez loin dans la représentation de la mythologie au sein de la science, il avait repris des personnages historiques connus pour leur savoir, leur courage où leur génie et il les a fictivement construits de manière qu'ils sont des descendants des sept familles. Bottero avait doté ses personnalités historiques de pouvoirs liés à ceux des familles antiques, d'une autre manière, il tend à fictionnaliser avec une peinture mythologiques ces personnalités, il déclare :

*Pour preuve, si Gilgamesh, mythique roi guerrier de Sumer et son compagnon Enkidu furent sans conteste des Cogistes, tout comme Cléopâtre, Anakin Skywalker, Alexandre le grand, Achille, Boromir, Néfertiti ou Gengis Khan, le même sang cogiste coulait dans les veines d'Albert Einstein, Marie Curie et, sans doute, celles de Richard Wagner et James Bond.<sup>68</sup>*

Nous pouvons déceler une certaine transfiction dans l'évocation de ces personnalités où on peut repérer des personnages fictifs appartenant à d'autres œuvres littéraires et d'autres sortants de films qui possèdent le pouvoir des Cogistes. Bottero

---

<sup>68</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Huitième porte*, Op. cit. p, 387.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

évoque également Homère, Pythie, Cassandre, Sylvebarbe, Primo Lévi, Pablo Neruda, Arthur Rimbaud qui étaient des Mnésiques. Les personnalités connues pour être des Guérisseurs sont : Hippocrate, Louis Pasteur, Sigmund Freud, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald...etc. Sans oublier Picasso, Van Gogh et Bruce Lee qui étaient des Scholiestes, Dédale et Victor Hugo étaient Bâtisseurs. Tarzan, Houdini, Madonna et Dr Jekyll étaient des métamorphes, et enfin, Christophe Colomb, Amerigo Vespucci, Martin Luther King et Nelson Mandela étaient des Guides.

De plus, l'écrivain nous livre l'origine des merveilles antiques, modernes et fictives (citées dans des œuvres littéraires) situées dans le monde entier, pour lui :

*la tour de Babel, les jardins suspendus de Babylone, la pyramide de Gizeh, le Mausolée d'Halicarnasse, le phare d'Alexandrie, l'Acropole d'Athènes, Mina Tirith, le Panthéon de Rome, la Cité interdite de Pékin sont nés du génie bâtisseur, comme sont nées des constructions plus modestes, Notre-Dame de Paris, la bibliothèque d'Éphèse, la ville de MachuPicchu ou le Gouffre de Helm.<sup>69</sup>*

Bottero lie le génie humain à des capacités extraordinaires léguées depuis la nuit des temps, des pouvoirs racontés par la mythologie et adaptés à la réalité actuelle qui conçoit la pensée rationnelle et scientifique. Ainsi, le *muthos* devient l'origine même de la manifestation humaine et sa véritable essence, et gère la civilisation humaine.

##### IV.4.2. Posture vacillante de l'enfant-héros entre *muthos* et *logos*

Les protagonistes auxquels nos écrivains ont fait appel, sont des enfants-adolescents qui entretenaient une vie quelconque avec leurs familles. Le destin les a transformés en orphelins et ils se trouvent obligés de mener une vie d'adultes malgré eux. Les situations initiales de nos deux fictions s'inscrivent de prime abord, dans un registre pathétique où le lecteur est pris de compassion et de pitié au malheureux destin de ces jeunes héros.

Cette situation déchirante que vit l'enfant-héros, est une tradition léguée depuis la mythologie de l'antiquité (Antigone, Ulysse...), et surtout avec le mythe religieux (Moïse, Mahomet, Loth...) où l'enfant prodige se voit éloigné de ses parents afin de faire ressortir son meilleur. On peut dire que la figure orpheline revient de façon

---

<sup>69</sup> Ibid. p, 393.



#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

insistante dans le corpus de jeunesse, très exactement dans le roman pour adolescents. « Pour devenir un héros, il semble que l'enfant doive être séparé de ses parents. Le thème était déjà récurrent dans les contes de fées où tantôt un père, tantôt une mère, parfois les deux, se montraient volontiers défaillants. »<sup>70</sup>

Harry Potter, Natan et Shaé sont des orphelins, Elio éloigné de ses parents, dans toutes ces situations, les héros sont seuls face à leur destin. Ils disposent que de leur intelligence, leur force et leur bon sens. Sous leur image fictive, nous pouvons revoir la forme des héros grecs et des personnages emblématiques de la religion. Ces personnages historiques et mythologiques ont marqué leurs histoires et les récits légendaires avec leurs exploits et se sont démarqués du cours de l'histoire en s'imposant comme figure essentielle de l'imaginaire collectif. De la sorte, nos jeunes protagonistes imiteront ces personnalités parfaitement conçues.

Nous pouvons, à partir de ce constat, prouver l'inscription mythologique de ces êtres de papier. À travers leur construction, les écrivains vont revivre le mythe ancien de l'orphelin. Cependant, ce mythe acquiert un statut moderne, et se transforme en une figure mythique contemporaine représentant une réalité collective universelle comme l'image de *Peter Pan*, le *Petit Prince*, *Pinocchio*...etc. Nous assistons à un mythe du commencement qui est en perpétuel recommencement. Les créateurs pour la jeunesse ne s'en lassent jamais de cette figure mythique car elle devient un rituel inséparable de pratiques littéraires.

Un autre procédé qui prend une place primordiale au sein de cette littérature est la présence de la figure bestiale : l'animal. L'animal représente depuis l'antiquité l'accompagnateur assidu pour le héros dans ses aventures, de plus il peut même être « l'animal nourrice » qui accueille le héros jeune et vulnérable, et le submerge de tendresse instinctive et naturelle. Les histoires légendaires regorgent de la thématique qui décrit la présence animalière, depuis la mythologie orientale qui raconte l'histoire de la vache *Hathor* allaitant le Pharaon ou de la chienne allaitant le perse *Cyrus*.

Zeus était nourri par une chèvre, Atalante et Pâris par une ourse, Remus et Romulus par une louve...etc. dans cette situation dans laquelle le héros est confié à la

---

<sup>70</sup>Christian, CHELEBOURG, Francis, MARCOIN, *La littérature de jeunesse*, Op. cit. p. 95.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

miséricorde de l'animal, la majorité des variantes exhibent la tendresse de cette créature. L'animal accueille l'être humain avec un sentiment instinctif maternel très puissant. Cette variante mythologique est reprise vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle par Rudyard Kipling, qui avait créé *le livre de la jungle* où le petit Mowgli est élevé par des loups, ou l'œuvre d'Edgar Rice Burroughs, *Tarzan, seigneur de la jungle*, petit enfant nourri et élevé par des Manganis, espèce fictive qui partage des caractéristiques similaires avec les gorilles.

L'animal vient, dans ces circonstances, remplacer les parents, il compense leur absence et réduit les peines du héros orphelin. De plus, il lui procure la sérénité joyeuse de la famille, car son amour est, pour l'enfant-héros, inconditionné et sans limite. Nous pouvons citer des exemples d'orphelins, comme Rémi avec son chien Capi ou Heidi et sa chèvre Blanchette...etc.

*Il faut avoir à l'esprit ces rêveries de substitution, d'adoption même, pour bien comprendre la place des animaux dans la littérature de jeunesse. Parce qu'elle apparaît comme un doublon du lien filial, la relation à l'animal en constitue une forme de métaphore, ce trope reposant sur le principe de substitution. Dans le contexte traumatique qui lui donne naissance, cette métaphore incline en outre à l'idéalisation : en littérature de jeunesse, l'animal offre à l'enfant une famille sublime.<sup>71</sup>*

Dans d'autres circonstances, l'animal peut être un ami, accompagnateur, voire même un *alter ego* qui complète l'identité du héros. Il arrive même que ces animaux deviennent des adjuvants pour les protagonistes afin de réaliser leurs quêtes. Nombreux sont les héros de la mythologie qui s'en servaient des prouesses de leurs animaux de compagnie : Persée avait tué Méduse avec l'aide de Pégase, son cheval ailé, ou « le chien ailé de Zeus » qui est en réalité l'aigle du Caucase qui, sous l'ordre de Zeus, devait quotidiennement ronger le foie de Prométhée en guise de châtement, et Hadès usait de Cerbère comme gardien de son royaume des enfers.

Rowling avait doté ses personnages sorciers d'un animal de compagnie, il est strictement obligatoire que l'élève admis à l'école Poudlard choisisse son animal qui l'accompagnera tout au long de son cursus et voire même durant toute sa vie. La consigne de l'administration de l'école de Poudlard pour les nouveaux élèves, est

---

<sup>71</sup> Ibid. p. 96.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

claire : « *les élèves peuvent également emporter un hibou ou un chat ou un crapaud.* »<sup>72</sup> Ainsi, Hagrid offre à Harry Potter une chouette au plumage blanc de neige. Du premier coup, le jeune sorcier est pris de sympathie envers son animal de compagnie. Il la nomma Hedwige et s'attache énormément à elle. Hedwige aide Harry Potter à envoyer des lettres, avoir des nouvelles de son parrain, lui apporter des cadeaux de la part de ses amis...etc.

Lors de la fuite d'Harry Potter avec les membres de l'ordre, Hedwige voyage avec lui dans sa cage sur la moto de Sirius Black conduite par Hagrid. La chouette fût frappée par un sortilège de la Mort qui visait Harry Potter, et meurt sur le coup. Sa perte affecte énormément Harry, car, étant seul et orphelin, elle a été toujours sa seule amie quand il était forcé de retourner chez sa famille adoptive tyrannique. Elle représentait pour lui son ultime lien direct avec le monde magique. Elle est décrite selon Rowling, comme fière et digne, et par geste de sympathie et d'amour, elle apportait souvent ses proies à son maître.

Le personnage de Rowling s'est soumis, par choix, aux lois du monde des sorciers et à la tradition médiévale. Malgré son vécu moderne scientifique et technologique, Harry Potter, lors de son entrée à l'école Poudlard se transforme en un magicien du XI<sup>ème</sup> siècle et se détache de tout lien avec le monde développé. Quand il était admis à la prodigieuse école de sorcellerie, Harry Potter n'avait pas emmené avec lui un téléphone intelligent où un Laptop afin de pouvoir étudier, il fallait acheter la fourniture scolaire exigée par les tuteurs : l'uniforme, livres et manuels et :

*1 baguette magique*

*1 chaudron (modèle standard en étain, taille 2)*

*1 boîte de fioles en verre ou cristal*

*1 télescope*

*1 balance en cuivre*<sup>73</sup>

Toutefois, la science qui se dégage de ces objets antiques est d'une certaine manière très vigoureuse mais incomprise de la part des non-sorciers. L'écrivaine a fait

---

<sup>72</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit. p, 78.

<sup>73</sup>Ibid. p, 78.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

en sorte de glorifier le savoir magique et de faire de lui un procédé scientifique mais doté d'une forme détournée de celle que le lecteur connaisse, car « *L'interprétation la plus simple des pratiques magiques veut qu'elles soient une science mal maîtrisée.* »<sup>74</sup> voire même incomprise et mal perçue.

Au troisième tome de la série, le Professeur McGonagall met à la disposition d'Hermione Granger, l'amie d'Harry Potter, "le Retourneur de temps". Afin de pouvoir assister à tous les cours au même temps, Hermione devait remonter le temps pour être dans deux cours au même moment. Nous pouvons déceler dans ce détail, la réalisation d'un rêve utopique et une quête tant poursuivie de la part des physiciens et théoriciens. Avec cette magie, l'impossible devient une évidence et la science se matérialise par cette voie surnaturelle.

Cependant, pour ces magiciens, la science et la technologie des *Moldus* est une magie incomprise et qui suscite leur intérêt. Pour eux, il s'agit d'une magie moderne que ces sorciers n'arrivent pas à comprendre ni à maîtriser, « *la technologie des magiciens et sorcières modernes fait voler les avions, permet aux ordinateurs de comprendre notre langage.* »<sup>75</sup> Les sorciers, comme Mr Weasley, trouve que les non-sorciers possèdent un génie incomparable pour surmonter l'absence de magie dans leur monde, ainsi la science et la technologie sont une magie pour eux. M<sup>m</sup> Weasley, « *estime que les Moldus en savent beaucoup plus que les sorciers veulent bien l'admettre.* »<sup>76</sup>

Dans l'œuvre de Bottero, les jeunes adolescents profitent de la technologie et la science que leur offre leur univers. Natan conduit la voiture de sa mère « *une Pontiac Firebird bleue* » et Shaé dispose d'un scooter pour aller au lycée. Ils utilisent des portables et des ordinateurs tout en restant des personnes exceptionnelles.

Pour Elio, la situation est différente, ses parents se sont installés dans la campagne au fin fond des montagnes de l'Atlas, au Maroc. Vivant au sein d'une oasis nommée Ouirzat, Natan et Shaé préfèrent élever leur enfant dans la simplicité éloignés de tous les pays surdéveloppés où ils ont la possibilité d'y vivre. Quand il arrive à Marseille, Elio découvre un autre monde, un univers régi par l'intelligence artificielle où

---

<sup>74</sup> Roger, HIGHFIELD, *Harry Potter et la science*, France, Edition: Flammarion, 2003, p, 12.

<sup>75</sup> Ibid. p, 13.

<sup>76</sup> Ibid. p, 14.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

les individus sont conditionnés et gouvernés par son système. Ils deviennent addicts à leurs téléphones intelligents et ne peuvent manifester aucune action sans l'enregistrer dans leurs bracelets IC.

Elio regrette la simplicité d'Ouirzat, la palmeraie et les animaux avec lesquels il passait son temps. De même pour Harry Potter, qui comptait les jours de vacances d'été passés chez sa famille adoptive et attend avec impatience son retour à Poudlard et le monde des sorciers. Natan et Shaé préfèrent le calme et la sérénité de *la Maison dans l'Ailleurs* pour fuir le vacarme de Marseille et de Paris. Ce monde vierge dépourvu de science et de technologie leur procure une appartenance à leur origine. Tous nos protagonistes se sentent dans leur milieu, propre à eux, qui leur appartient.

Ces mondes dépouillés de toutes traces scientifiques ou techniques créent chez les jeunes protagonistes une identité, une appartenance, car le fait qu'ils sont exceptionnels, hors norme et extrêmement forts, ils ne peuvent pas s'intégrer dans un monde ordinaire et quelconque. Les écrivains créent un univers fictif et original afin d'épanouir leur êtres de papier, de leur permettre une évolution personnelle et sociale. De la sorte, les personnages ont la possibilité de choisir entre les deux mondes, de comparer leurs aptitudes et de tirer profit soit de la science/technologie ou du surnaturel et du fabuleux.

Quand l'inéluctable combat entre le bien et le mal s'organise, les protagonistes se défendent à la manière des héros mythologiques et légendaires (chevaliers et enchanteurs) et non pas à la manière de soldats armés et munis d'un équipement guerrier super développé. Harry Potter affronte et tue son ennemi Lord Voldemort avec sa baguette magique, Natan avec son sabre, et Shaé sous sa forme de panthère.

Mr Ollivander affirme au jeune sorcier : « *Souvenez-vous, c'est la baguette qui choisit son sorcier, pas le contraire...* »<sup>77</sup> Senseï Kamata, le maître de Natan lui déclare : « *Ce sabre est à toi. Sers-le et il te servira. Respecte-le et il te surprendra. Il ouvrira ta voie.* »<sup>78</sup>Cet équipement, loin d'être des armes de notre époque émancipée, est vénéré de la part de nos deux protagonistes, pour eux c'est le seul moyen qui les sauve et leur

---

<sup>77</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Op. cit.p, 94.

<sup>78</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 253.

## CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

unique échappatoire. Pour Shaé, c'est sa métamorphose qui devient son arme, elle ne peut combattre *L'Autre* sans sa forme de panthère féroce, au premier tome, quand ils sont face à Jaalab, ils se mettent en garde : « *Natan porta la main à la poignée de son sabre, Shaé se prépara à se métamorphoser.* »<sup>79</sup>

Bottero arrive à convaincre ses personnages de la fertilité du monde mythologique et fabuleux. Il provoque chez eux l'envie de croire en leurs pouvoirs ancestraux et extraordinaires, qu'ils sont capables d'anéantir le mal avec un simple sabre et une panthère. La vérité réside dans leurs convictions et leur foi en leur origine antique et en ce que le vieux guide Rafi a raconté comme légendes. Ainsi, Natan au deuxième tome, est arrivé à ce constat : « *Il sentait aussi de façon plus prégnante encore que dans la masamune (sabre) offert par Senseï Kamata coulait une force supérieure à celle de n'importe quelle technologie moderne. Une des rares forces au monde susceptibles de s'opposer à celle de l'Autre.* »<sup>80</sup>

### IV.4.3. La métamorphose : aspect mythologique et réalité renaissante

La métamorphose est considérée comme une propriété fondamentale de l'imaginaire humain, le fait qu'elle soit liée aux cultes païens, lui procure un emplacement primordial dans l'inconscient collectif et elle y devient même une dominante. A travers l'histoire, la perception de la métamorphose se façonne d'une époque à une autre, d'un prodige divin à l'antiquité, à une malédiction au moyen âge, à une caractéristique du fantastique avec Kafka, et enfin vers une nouvelle disposition au XXI<sup>ème</sup> siècle.

Actuellement, les productions pour la jeunesse, reviennent vers le déploiement de ce thème littéraire, où il devient même une nécessité pour ce genre de littérature. Ce retour est le témoignage d'une régénération de la métamorphose, élément folklorique et mythique omis depuis l'extension de la pensée rationnelle et le développement technologique.

La série *Harry Potter* et la trilogie *L'Autre* sont un support, et par excellence, au phénomène de métamorphose. Tous les deux sont des fictions qui appartiennent au

---

<sup>79</sup> Ibid. p, 293.

<sup>80</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Maître des tempêtes*, Op. cit. p, 345.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

XXI<sup>ème</sup> siècle, deux fantasy (s) partageant le même dispositif qui met en vigueur le thème de métamorphose. Au sein de la fiction de Rowling, c'est la notion d'*Animagus* qui reflète la métamorphose des personnages vers des animaux, en se partageant les mêmes particularités psychiques et corporelles. Tandis que dans la fiction de Bottero, c'est la notion de métamorphe qui reflète un pouvoir ancestral transférable d'une génération à une autre.

Pourquoi ? Autrement dit, que représente cet engouement, surtout actuellement, pour ces métamorphoses et cette bestialité ? La réponse réside essentiellement dans la nature puisque la métamorphose est un principe constant, présent dans tous les éléments de la terre : humain, animal, minéral et végétal. Plusieurs théories ont observé ce phénomène nous pouvons citer l'exemple de la théorie de l'évolution de Darwin ainsi que la théorie du big-bang.

Cependant, avant que le phénomène de métamorphose ne soit lié à la science (réactions chimiques et processus biologique), il avait en premier lieu une inscription mythique et religieuse ce qui lui procure le caractère littéraire. Cela représente un champ plus effervescent que celui du rationnel, car il s'agit d'une sphère où l'imaginaire humain profite d'une liberté affranchie dans la construction de créatures et de phénomènes naturels en premier lieu, et de tenter de se procurer une explication tangible de son monde en second lieu. A l'origine, la métamorphose était une dominante primordiale du mythe, celui-ci dans sa tentative de comprendre le monde, avait usé de ce phénomène : « *Les mythes représentent la science des premiers âges, ils sont le résultat des premières tentatives des hommes pour expliquer ce qu'ils voient autour d'eux.* »<sup>81</sup>

L'homme de l'antiquité ne diffère pas de l'homme d'aujourd'hui, puisque tous les deux sont curieux, avides de savoir et sont à la recherche de la vérité dans toutes ses formes. Cependant, ce sont les moyens qui diffèrent dans cette recherche, le premier puise dans le mythe, par contre, le deuxième puise dans la science et le rationnel. La métamorphose dans les différents récits de la mythologie grecque, était la véritable attestation de la présence des Dieux, car elle était la preuve concrète de leur vigueur et de leur immortalité.

---

<sup>81</sup> Edith, HAMILTON, *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Edition Marabout, Belgique, 1997, p, 14.

La métamorphose prodiguait à ces divinités une élévation mystique et sacrée. Elle est conçue dans la mythologie grecque comme : « *la péripétie essentielle ou la conclusion d'une légende* »<sup>82</sup> ce sont là les deux fins éventuelles de la métamorphose : se métamorphoser pour un devoir ou se transformer comme résultat inéluctable de devoir achevé. Elle est saisie comme une dominante essentielle du récit fabuleux de la mythologie, et ceux qui en sont l'objet ont la capacité de se métamorphoser en toutes les formes possibles (végétale, animale, minérale ou même vers une forme humaine).

Narcisse, Hyacinthe et Adonis qui font partie des mythes floraux, ainsi que Daphné (métamorphosée en Laurier) sont les figures illustres de la mythologie grecque, emblèmes de la transformation vers le végétal. Zeus le séducteur, était également une image parfaite de la métamorphose afin de charmer les mortelles (Léda et Alcmène).

Pouvoir changer sa forme, de convertir son apparence vers une autre nature, était aux yeux du peuple grec la preuve la plus exemplaire de la puissance divine. Dans leur croyance les dieux sont immortels, cependant, cette dernière n'est qu'une conception virtuelle dans leur esprit contrairement à la métamorphose qui serait un prodige toujours visible et tangible à leurs yeux.

Avec l'avènement du christianisme, la métamorphose est devenue un phénomène qui concrétise la malédiction divine. Elle est liée aux pratiques diaboliques comme la sorcellerie, et s'enracine dans les légendes urbaines, du fait qu'elle détourne les lois de la nature et l'ordre de l'essence ordinaire. Malgré cela, la métamorphose marque actuellement un retour vigoureux et remarquable dans la fantasy pour la jeunesse, française et anglo-saxonne, la trilogie de Bottero et la série de Rowling en sont le parfaite exemple.

Dans la fiction de Rowling, la quasi-totalité des personnages sont des sorciers, mais ceux qui ont l'aptitude de se métamorphoser sont au nombre de cinq et le sixième personnage est le seul loup-garou de la série. D'après Rowling, un sorcier capable de se métamorphoser est appelé *Animagus* et au pluriel *Animagi*. Dans sa fiction, le sorcier peut maîtriser cette transformation en buvant des potions magiques et suite à des étapes de métamorphose bien précises, pour arriver enfin à se métamorphoser en un

---

<sup>82</sup> Félix, GUIRAND, Joël, SCHMIDT, *Mythes et mythologies*, Edition LAROUSSE, 2008, p.763.



seul et unique animal (car c'est impossible de prendre plusieurs formes animales). Le sorcier sujet de cet acte, se partage avec l'animal qu'il prend sa forme les mêmes traits de sa personnalité, il serait pour lui une projection de son être et son double.

Apprendre à devenir *Animagus* selon Rowling est une tâche assez pénible et nécessite plusieurs années d'apprentissage. C'est sous ce prétexte que le ministère de la magie contrôle vigoureusement les pratiques de magie qui se lient au changement corporel, de plus, les sorciers qui en sont concernés, doivent être déclarés au niveau de cette institution, « *le ministère possède la liste des sorcières et des mages qui ont la faculté de se transformer en animaux.* »<sup>83</sup>

Le lecteur assiste à ce phénomène de métamorphose dès le premier tome de la série avec le professeur Minerva McGonagall qui se transforme en chat tigré. Cependant, le phénomène s'accroît au troisième volet où on découvre les autres personnages *Animagi* : le père d'Harry Potter qui se transforme en cerf, son parrain Sirius Black en chien noir, Peter Pettigrow en rat et enfin la journaliste Rita Skeeter en scarabée, afin d'espionner les autres et faire la collecte d'informations pour son journal.

Ce troisième volet révèle également une créature appartenant aux légendes urbaines, celle du loup-garou. Le professeur Remus Lupin est devenu un loup-garou, suite à une morsure infligée par cette créature quand il était encore jeune élève. Quand la lune est pleine, et avec une force terrible et démesurée, Remus Lupin se transformait malgré lui en cette bête féroce, sans se rendre compte et sans aucun contrôle, ce loup-garou commettait les pires des actes : « *c'est très douloureux de se métamorphoser en loup-garou. Je ne pouvais mordre personne, puisque j'étais seul, je me mordais donc moi-même.* »<sup>84</sup> Explique-t-il à Harry.

Afin de le soutenir et d'atténuer ses douleurs, ses amis James, Sirius et Peter ont appris à être *Animagi* en cachette, sans être déclarés au ministère :

*James Potter faisait partie d'une bande de quatre amis inséparables, comprenant bien sûr Sirius Black et Remus Lupin, mais aussi Peter Pettigrow. Chacun des quatre*

---

<sup>83</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Op. cit. p. 375.

<sup>84</sup>Ibid. p. 376.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

*était affecté d'une capacité secrète de métamorphose, Remus Lupin étant un loup-garou et les trois autres des Animagi non déclarés.*<sup>85</sup>

Selon les traditions folkloriques antérieures, la métamorphose d'un homme vers un animal est une sorte de transposition vers un état second entièrement instinctif, qui représente un *alter ego* zoomorphe. Dès qu'il serait de retour à sa forme humaine, l'homme sujet de la métamorphose ne se souviendra plus de ce qu'il avait accompli dans sa forme animalière. Cependant, dans l'œuvre de Rowling, les *Animagi* gardent leurs capacités mentales et cognitives tout en restant animal, ils peuvent même accomplir des tâches cruciales, comme l'exemple du professeur McGonagall quand elle arrive dans sa forme de chat tigré avec le professeur Dumbledore confier Harry devenu orphelin à sa famille d'accueil.

Dans la fiction de Bottero, la métamorphose est représentée autrement ; l'écrivain lie ce phénomène aux pouvoirs ancestraux qui existaient depuis la nuit des temps. Depuis presque « *Quatre mille cinq cents ans avant notre ère* »<sup>86</sup> sept familles règnent avec leurs pouvoirs hors du commun au cœur du territoire de Sumer, le personnage Barthélemy l'explique au jeune Natan au premier tome de la trilogie : « *Aussi loin que l'on remonte dans le passé, chaque famille a toujours possédé un pouvoir.* »<sup>87</sup> Comme développé précédemment, parmi ces familles, il existe une famille qui possède la faculté de se métamorphoser, appelée les *métamorphes*.

Notre personnage principal Natan n'est pas un métamorphe, de même pour le sorcier Harry, mais c'est Shaé qui l'accompagne dans ses aventures qui est apte à se transformer en différents animaux pourvu qu'ils aient à peu près sa taille corporelle. Elle pouvait se métamorphoser en hyène, panthère noire, aigle, dauphin, et sanglier. Au premier tome, nous découvrons une Shaé hésitante qui a peur de cette chose qui existe en elle, du fait qu'elle ignore cette capacité héritée de sa famille, et n'a aucun contrôle sur la bête qui jaillit en elle : « *Une sensation effroyable qu'elle ressentait chaque fois*

---

<sup>85</sup>Isabelle, CANI, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan*, Op. cit. p, 197.

<sup>86</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : le Maître des tempêtes*, Op. cit. p, 231.

<sup>87</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 132.

*qu'elle se battait contre la chose qui vivait en elle. (...) combien de temps encore pourrait-elle lui tenir tête ? »<sup>88</sup>*

De plus, cette jeune adolescente ne peut contrôler sa transformation et ne contrôle pas également son retour à sa forme humaine. Sa métamorphose devient pour elle un calvaire insupportable, et un cauchemar invivable puisqu'elle souffre des pulsions qui provoquent sa transformation en cette bête féroce : l'hyène. Sa transformation est mise en exergue quand Natan et elle sont coincés dans une cabane et attaqués par un lycanthrope. Provoquée par la peur et la colère au même temps, Shaé prend la forme d'une hyène et dévore la patte de la bête : « *Une gueule qui se referma sur le bras du Lycanthrope avec un bruit écœurant d'os brisés.* »<sup>89</sup>

Cela nous mène vers une nouvelle conception de la métamorphose dans la fantasy de Bottero, où notre protagoniste souffre d'un double incontrôlé. Il s'agit d'un *alter ego* qui agit d'une manière involontaire, du moins pour ce premier tome de la trilogie, car au deuxième nous arrivons vers une évolution dans la représentation de la métamorphose. Shaé, après avoir saisi la nature de son pouvoir, arrive vers un certain contrôle de ses capacités.

Elle doit assumer sa force et tirer profit d'elle, alors, au deuxième tome, quand les deux adolescents (Natan et Shaé) sont enfermés dans *la Maison dans l'Ailleurs*, entourés par la forêt dévoreuse, la situation exigeait qu'elle se transforme en un oiseau, elle a désormais un certain contrôle sur ses métamorphoses :

*Elle ouvrit les bras en grand, ferma les yeux, resta un instant immobile.*

*Voler.*

*Bras toujours en croix, elle plongeait dans le vide.*

*Se transforma.*

*Ses ailes immenses saisirent la magie du vent. Sans un mouvement, elle s'éleva vers le soleil.*<sup>90</sup>

Notre protagoniste arrive progressivement, à maîtriser son pouvoir de métamorphose grâce à son ami Natan et au vieux Rafi, en l'encourageant à admettre sa

---

<sup>88</sup> Ibid. p, 47.

<sup>89</sup> Ibid. p, 103.

<sup>90</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Maître des tempêtes*, Op. cit. p, 14.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

nature, à reconsidérer cette métamorphose comme un don et non comme une malédiction. Le vieux Berbère Rafi est un descendant de l'une des sept familles, il est le dernier Guide qui explique à Shaé sa véritable identité qui découle depuis la nuit des temps : « *Tu es une Métamorphe, que tu le veuilles ou non, et il t'appartient de maîtriser ton pouvoir plutôt que de te laisser dominer par lui* »<sup>91</sup>

Comme dans la fiction de Rowling, les personnages sujets de métamorphoses chez Bottero possèdent une conscience claire de leur situation de changement. Ce double présent dans la représentation des personnages de ces deux fantasy (s), suscitent un certain intérêt afin d'explorer cette dimension de bestialité et d'humanimalité. Sous leur formes d'animaux, ces personnages de ces fictions se manifestent parfois comme de vrais animaux, nous citons l'exemple de Sirius Black en sa forme de chien, n'a pas résisté à la tentation de courir en rond afin d'attraper sa queue, et Shaé en sa forme de panthère noire se lèche la patte, geste typique des félins.

De plus, nos personnages métamorphosés arrivent à communiquer avec les autres animaux, genre de télépathie, une transmission d'idée par le biais du regard, cette situation est représentée d'une manière très claire à travers notre personnage Shaé où Bottero décrit une discussion entre elle et un tigre dans un zoo. Sans qu'elle ait une conscience claire de son pouvoir, Shaé avait entendu les paroles du tigre dans son esprit, et elle les avait compris.

Ce paradoxe révèle la relation problématique entre le corps et l'esprit, du fait que le personnage qui se transforme en animal, ne peut se défaire du caractère instinctif de son animal/double. En effet, il s'abandonne à une nature différente que la sienne et jouit d'un moment de liberté instinctive que sa nature humaine ne le lui fournit pas. En plus, cette posture d'animal propose pour l'homme un pouvoir instinctif, imprévisible et inconscient qu'il ne pourrait réaliser sous sa forme humaine régie par la conscience et la culture.

Dans la saga de Rowling, le père d'Harry, James, ne pouvait résister à la tentation de se métamorphoser en cerf et aller courir la nuit avec ses amis dans la forêt interdite. De même pour Shaé, qui aime bien voler très haut dans le ciel sous sa forme

---

<sup>91</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p, 236.

d'aigle, *«le sorcier qui se change lui-même en animal vit une sorte de dérapage contrôlé : il cède au monde de l'instinct mais, en dernière instance, il reste maître du jeu puisqu'il peut toujours reprendre à volonté sa forme humaine.»*<sup>92</sup>

Les deux écrivains offrent pour leurs personnages de papier une vertu unique et incomparable, un *alter ego* de nature divergente voir même étrangère pour eux qui leur permettent un épanouissement dans cette nature animalière tout en gardant leur esprit humain. Alors, nous pouvons discerner une autre dimension de l'âme humaine, qui pourrait être le reflet d'une assimilation à un double, *« les croyances aux métamorphoses et à la métempsychose ont privilégié l'assimilation de l'animal à un double de l'homme : les animaux y sont la réincarnation d'êtres humains ou bien les véhicules des âmes qui migrent.»*<sup>93</sup>

#### **IV.5. Mouance éthique dans les sciences**

Il faut bien noter que la notion d'éthique est inséparable du discours scientifique et rationnel. Afin de comprendre leur relation au sein d'une fiction, il faut préciser le contenu de ces deux notions d'éthique et de science mais aussi de s'interroger sur leurs limites et leur proximité et les interactions possibles et souhaitées entre elles. Cette argumentation vise en réalité le savoir-faire des protagonistes au sein de leur univers fictionnel, de distinguer leur performance dans l'application de leur savoir pour une fin éthique et en dernier lieu, comment ils peuvent exploiter la science au profit d'une morale sociale qui vise les devoirs de l'Homme envers ses semblables.

Aristote définit l'éthique comme la science du bonheur, pour Paul Ricœur, elle est représentée de la sorte : *« réservant le terme d'éthique pour la visée d'une vie accomplie et celui de morale pour l'articulation de cette visée dans des normes.»*<sup>94</sup> Et de la science, Michel Paty nous informe *« en bref, qu'elle est à la fois un travail de la pensée et un contenu de connaissance... mais (que) cette part de sa réalité est inséparable de ses effets, qui très souvent ont nom aujourd'hui technologie et pouvoir »*<sup>95</sup> ces deux dernières notions

---

<sup>92</sup>Isabelle, CANI, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan*, France, Op. cit. p. 198.

<sup>93</sup>Catherine, PONT-HUMBERT, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Op. cit. p. 58.

<sup>94</sup>Paul, RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Coll. Points Essais, Edition du Seuil, 1990, p. 115.

<sup>95</sup> - PATY, Michel, « Problèmes d'éthique et de science », *Raison Présente*, Nouvelles Editions Rationalistes, 1997, p. 102. Article en ligne disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00167292/document>

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

font de la science un champ de connaissance qui induit l'Homme dans un certain égocentrisme incontrôlé. Elle serait une activité structurée d'acquisition des connaissances pour dépasser, voire même remettre en cause des connaissances acquises précédemment. La science est sans limite puisqu'elle se nourrit d'une démarche de questionnement perpétuel, alors, elle est source d'une émancipation qui sans limite éthique, peut être ravageuse.

L'éthique devient pour Ricœur une harmonie procurant aux hommes qui pratiquent la science et maîtrisent la connaissance, un ordre de vie « *vivre une vie bonne avec et pour autrui dans des institutions justes* »<sup>96</sup>Cette vision philosophique impose à la conscience humaine de se rétablir face aux normes sociales car « *les frontières du bien sont incertaines, alors que les commandements fondamentaux sont clairs.* »<sup>97</sup>

L'histoire de l'humanité nous démontre que les rapports qui unissent la science à l'éthique sont assez anciens et datent de l'antiquité. Actuellement, la société croissante, ses éléments qui se construisent et ses valeurs qui se développent, justifie que cette relation se prolonge et se renforce, de plus, il est impossible d'envisager la science sans société car elle n'est pas une « *connaissance absolue, intemporelle et neutre par rapport aux débats des hommes et aux vicissitudes de leur histoire sociale.* »<sup>98</sup>

Il s'agit en effet, de déceler le pouvoir qu'exerce la société sur le savoir scientifique, comment la science doit être régie par la doctrine morale. Cela nous incite également à reconnaître que l'environnement historique et social influe sur la manière de concevoir la science et les conditions de son mouvement, notamment au côté du choix de priorités et de la condition sociale du chercheur.

L'éthique est considérée comme une discipline philosophique, et cette dernière est sans doute, l'origine de toute conception scientifique. Durkheim la définit ainsi « *Comprenant toutes les autres (sciences), la philosophie, à elle seule, mènerait à la connaissance universelle (et) les sciences ne seraient dès lors que des parties, des chapitres de*

---

<sup>96</sup>Paul, RICŒUR, Soi-même comme un autre, Op.cit. p, 115.

<sup>97</sup> Ibid. p, 116.

<sup>98</sup> PATY, Michel, Op.cit. p, 104.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

*la philosophie.* »<sup>99</sup>Ce philosophe insiste sur le pouvoir qu'exerce la philosophie sur les sciences, car elle considère l'esprit humain au centre du monde de la connaissance, de la sorte, il faut rétablir la justesse de son savoir et surtout le lier à une éthique qui rétablit les normes. En outre, la philosophie « *voit à quelles conditions les méthodes des sciences doivent être soumises pour donner des résultats justes.* »<sup>100</sup>

De la sorte, nous échouons sur le point commun entre éthique et science, celui de conduire une approche modérée de la vérité :

*Une attitude éthique, à cet égard, n'oblige-t-elle pas (en effet) à tenter de tenir ensemble les exigences d'amour de la vérité et de doute intellectuel sur la vérité ? L'idée fondamentale... que le mot de vérité exprime, c'est celle d'une exigence qui nous oblige à dépasser l'immédiateté, la facilité, l'apparence, pour respecter "ce qui est"*<sup>101</sup>

L'éthique devient de la sorte, une composante interne de la science néanmoins, étant donné que les scientifiques ne sont pas les possesseurs exclusifs de la vérité qu'ils nous attribuent, la question de l'éthique des sciences est également une question purement sociale.

La notion de révolution scientifique et technique revient dorénavant, assez fréquemment dans le langage commun et dans les différentes littératures. L'œuvre littéraire devient un support assez important en matière de représentations sociopolitiques et historiques. La réalité saisie dans les changements représentés dans les modes de vie confirme la suprématie actuelle du domaine scientifique et technique. Cependant, les révolutions politiques, guerres, exploitation des nations pauvres, la dépendance à l'intelligence artificielle...etc. tous ces phénomènes exigent de la part de l'Homme une reconsidération des valeurs et de porter une attention renouvelée à la notion de réévaluation morale.

Nous assistons en réalité, à une transformation des mœurs causée par cette expansion scientifique et technique, qui s'installe par la persuasion et la délibération sans avoir recours à la violence et la contrainte. Ces réévaluations morales peuvent être représentées sous formes de mutations sociales très vastes et diffuses, nous pouvons

---

<sup>99</sup> Emile, DURKHEIM, *Traité de philosophie et de psychologie, la science et la philosophie*, Tome I, Edition : ED LE MONO, 2016.

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> PATY, Michel, Op.cit. p, 104-105.

#### **CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels**

---

citer les exemples des organisations des droits de l'Homme, protection de l'enfance, associations contre l'exploitation des femmes...etc.

Quand Zola avait écrit *Germinal*, il avait retranscrit les conditions abominables de la vie des mineurs, et surtout les effets indésirables de la révolution industrielle qui exploite avec avidité et empressement la classe ouvrière sans prendre compte de leur situation affreuse, ainsi, Zola tente d'exprimer les tensions issues des revendications ouvrières. De plus, en Etats Unis d'Amérique, l'écrivaine afro-américaine Toni Morrison, avait usé de sa plume pour dénoncer l'esclavage et le racisme des blancs face aux nègres. Les exemples d'œuvres littéraires qui représentent des réflexions éthiques et morales sont abondants et sont ancrés dans l'histoire littéraire qui accompagne l'existence humaine.

Cependant, sommes-nous réellement arrivés à abolir l'esclavage, à libérer les femmes, à amoindrir l'exploitation des pays pauvres, de remplacer la guerre par le droit et la paix et d'amoindrir les dégâts du réchauffement climatique ?

La connaissance éthique est également assimilée à une expérience intime de l'Homme. Tout au long de sa vie, il acquiert un processus de réévaluation morale légué par une n'importe quelle conviction (religieuse, familiale, idéologique...etc.) Les passages de l'enfance à l'adolescence, et à la maturité, s'accompagnent souvent de restitutions, parfois de conversions des valeurs acquises à chaque stade. Les images spirituelles des légendes enfantines sur la famille, la nation et la religion...etc. sont des visions idéales qui les orientent vers le choix d'une profession ou d'un engagement. De la sorte, ces jeunes esprits sont confrontés à un enseignement qui instaure en eux la perspicacité de la recherche de vérité au cours de leur existence humaine. La réévaluation morale est ainsi un processus d'apprentissage où se mêlent l'agir et le savoir.

Il faut bien noter que l'apprentissage scientifique et technologique actuel, suggère fondamentalement une éthique à adopter qui accompagne les jeunes esprits. On considère la science et la technologie comme ultime source de progrès, toutefois, sa progression abrupte représente une menace pour la planète, pour l'ordre social, économique et politique. Il faut que ces enfants en prennent conscience et qu'ils



développent leur esprit critique vis-à-vis de l'évolution scientifique. En ce sens, ces enfants apprennent à devenir responsables, ils acquièrent des compétences (savoirs-être, savoir-faire et savoir-devenir) qui leur procure une philosophie de vie et une ouverture sur ce qui leur entoure.

Dans la section qui suit, nous élaborerons une analyse du système sociopolitique représenté dans les deux œuvres, comment les protagonistes font preuve de révolte, de tolérance et de compassion envers autrui. De quelle manière, ils se dressent contre les circonstances défectueuses de tout le système scientifique et technique qui crée un clivage impressionnant entre les classes sociales et l'ordre moral.

#### **IV.5.1. Liberté, révolte et dénonciation du racisme**

Dans l'œuvre de Rowling, deux groupes d'êtres humains apparaissent au sein de son univers, les *Moldus* et les sorciers. Elle a fait en sorte que leurs destins évoluent en parallèle plus qu'ils ne se croisent. L'intervalle créée par l'écrivaine entre ses deux mondes fictifs, est soulignée et accentuée à plusieurs reprises dans son œuvre, elle démontre bien qu'il s'agit en réalité, de deux mondes distincts, autonomes, possédant chacun ses propres règles, lois, système socio-politique et historique.

Au moment où le lecteur accède à l'univers de Rowling, il découvre un environnement hostile au héros, Harry Potter est écarté voire même rejeté par sa famille d'accueil, pourquoi ? Car il est sorcier. Les Dursley vouent une haine intense envers les sorciers, n'acceptent pas cette faculté chez leur neveu, alors ils essayent de le tyranniser et le maltraiter au simple geste magique de sa part, « *pour eux, avoir un sorcier dans la famille représentait une honte infamante.* »<sup>102</sup> Ils arrivent même à cacher son existence en l'installant dans un placard sous les escaliers en guise de chambre, son oncle lui déclare : « *les Mason ne connaissent pas ton existence et c'est bien comme ça !* »<sup>103</sup>

Toute cette maltraitance et cette haine envers Harry Potter, envers ses parents et envers toute la race des sorciers, provoque chez le jeune sorcier une nostalgie pour le monde des sorciers, l'univers dans lequel il peut exister tel qu'il est, vivre normalement sans être jugé et se sentir au sein des siens, il le déclare à Dobby, l'elfe de maison

---

<sup>102</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Op. cit. p, 09.

<sup>103</sup> Ibid. p, 11.

*« Vous ne savez pas ce que c'est de vivre ici. Je n'ai rien à faire dans cette famille. J'appartiens au monde des sorciers... au monde de Poudlard. »<sup>104</sup>*

En agissant de cette manière, l'oncle et la tante d'Harry lui font nettement sentir qu'il ne fera jamais partie de leur cercle familial. Alors, Harry est bien obligé de faire comme s'il n'existait pas, car il est tout simplement un être ou une « chose » déniée de la part des Dursley et que ces derniers ne tolèrent pas les sorciers. De plus, *« pendant des années, la tante Pétunia et l'oncle Vernon avaient espéré qu'en tyrannisant Harry, ils parviendraient à détruire tout ce qu'il y avait de magique en lui. »<sup>105</sup>* Cette famille est la seule représentante de l'espèce des non-sorciers, ne détient aucun rapports réguliers avec les sorciers, pire encore, elle les traite de personnes anormales, des imposteurs qu'il est préférable de supprimer leur existence. Cette famille est la représentante de la petite minorité des *Moldus* qui connaissent l'existence de cette race et qui n'acceptent point de partager le monde avec eux.

Du côté du monde des sorciers, la représentation sociale est très distincte, les sorciers sont répartis à partir de leur sang. La première classe est celle des « sang-pur », celle-ci regroupe les sorciers qui se donnent le droit d'être les nobles de leur société, car leur sang est sorciers depuis la nuit des temps et n'est pas souillé par un sang *Moldu*. La deuxième classe est celle des « sang-mêlé », il s'agit en fait, de sorciers issus d'une union entre une personne appartenant au rang des sorciers et une autre *Moldu*. La dernière classe englobe deux catégories est appelée « sang-de-bourbe » (sorciers issus de familles *Moldus*) et « les traîtres à leurs sang », ces derniers sont les sorciers de sang-pur qui possèdent des liens affectueux avec les autres classes inférieures.

Rowling insiste, dans sa série, sur l'attitude raciste de la classe des sorciers de sang-pur, ils sont des partisans du seigneur des ténèbres, dits aussi *Mangemorts*, qui insistent sur la primauté et la pureté de leur race, *« la théorie des Mangemorts qui estiment que les sorciers de sang pur sont moralement nobles alors que les sorciers de sang mêlé et les Moldus sont moralement inférieurs. »<sup>106</sup>* Cette vision interpelle chez le lecteur la philosophie Nazie, où la race aryenne est proclamée éminente suite à la classification et

---

<sup>104</sup> Ibid. p, 19.

<sup>105</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Op. cit. p, 09.

<sup>106</sup> William, IRWIN, Gregory, BASSHAM, *Harry Potter, mythologie et univers secrets*, Op. cit. p, 120.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

la hiérarchisation des races humaines par les adeptes de cette théorie, « *dès que le discours porte sur Voldemort, les allusions au nazisme deviennent évidentes.* »<sup>107</sup>

Au sein de la trilogie de Bottero, la société est répartie entre deux genres humains où le premier contient des êtres humains ordinaires et le deuxième comporte des individus issus des sept familles antiques répandus dans le monde entier. Une famille parmi les sept détient le pouvoir absolu, acquiert une suprématie incontestée vis-à-vis des autres, il s'agit de la famille des Cogistes. Cette force supérieure à celle des autres familles créera une tension nourrie par la jalousie et l'envie, l'oncle de Natan lui déclare :

*Sache toutefois que si tu appartiens à la plus puissante des Familles, d'autres existent et ont cherché pendant des siècles à nous voler notre suprématie. Six autres Familles. Ces rivales, disparues ou très affaiblies, ne représentent aujourd'hui plus aucun danger pour nous. Cela n'a pas toujours été le cas et, il n'y a pas longtemps, les affrontements étaient courants...et souvent sanglants.*<sup>108</sup>

L'écrivain met l'accent dans cette partie sur des conflits ancestraux qui créent des clivages entre ces sept Familles et les éloignent de plus en plus. Ces Familles, à un certain moment, étaient soudées et unies face à *L'Autre*, il fallait converger leurs différentes forces afin de combattre la mal qui menace l'existence humaine, « *Une lutte sans merci s'engage entre l'Autre et les sept Familles unies dans une même crainte de voir leur monde dévasté.* »<sup>109</sup>

En premier lieu, leur union faisait leur force, mais après avoir vaincu le mal, les sept Familles se divisent et se querellent pour le pouvoir et la domination, ce qui cause le retour de *L'Autre* au XXI<sup>ème</sup> siècle. Levieux Guide Rafi, explique aux adolescents les conséquences de cette discorde entre les Familles :

*Promesse est faite de ne jamais oublier l'Autre et de considérer comme primordiale la fraternité entre les Familles. Cette promesse n'a pas été retenue, acheva Rafi. L'Autre a été oublié et, au fil des siècles, les Familles se sont éloignées, affrontées, déchirées. Aujourd'hui, quoi que prétendent les Cogiste, il ne demeure que des miettes des anciens pouvoirs...et l'Autre est de retour.*<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Isabelle, SMADJA, *Harry Potter, les raisons d'un succès*, Op. cit. p. 15.

<sup>108</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Souffle de la Hyène*, Op. cit. p. 131.

<sup>109</sup> Ibid. p. 233.

<sup>110</sup> Ibid. p. 234.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

La famille des Cogistes, forte et suprême, devient arrogante et égoïste face aux autres Familles et peut aller jusqu'à exclure une personne d'entre eux qui s'unit à une autre personne d'une famille rivale, ce qui était le cas du père de Natan. L'adolescent n'a toujours pas compris pourquoi ses parents étaient éloignés de leurs familles, son oncle lui livre des explications : « *Ta mère appartenait à une Famille rivale. Une de celles qui a causé le plus d'ennuis à la nôtre.* »<sup>111</sup>

L'attitude d'Harry Potter ainsi que Natan face à cette haine raciste entre ces différents groupes sociaux, est une posture de refus et de déni total. Pour ces jeunes esprits, discriminer les personnes à partir de leur race est inadmissible car personne ne choisit ce qu'il est. Harry est très proche à ses amis (Ron et Hermione), qui appartiennent à des classes différentes et Natan est l'enfant d'une union entre deux personnes de familles différentes, ce qui prouve qu'ils sont des jeunes adultes prêts à s'intégrer dans leur milieu social sans aucune crainte.

Il s'agit en effet d'une dénonciation d'un système social dominant le monde entier, que ce soit en Angleterre, en France ou dans le monde entier, les deux écrivains transmettent une idéologie basée sur une accusation du racisme et de l'antisémitisme. Nous pouvons déceler encore une dénonciation de l'esclavage qui se présente sous deux formes différentes.

La première est liée aux anciennes traditions mythologiques et médiévales, dans son œuvre, Rowling interpelle les Elfes pour leur attribuer le nom d'« Elfes de Maison ». Ces créatures sont susceptibles accomplir les tâches ménagères chez les sorciers nobles, n'ont pas le droit d'utiliser leur magie et quand un sorcier leur offre un vêtement ils deviennent libres. La deuxième forme d'esclavage est représenté au dernier tome de la trilogie de Bottero, il s'agit en réalité d'un esclavage numérique. Le gouvernement tente de réaliser le projet de dominer les comportements des individus ainsi que leurs pensées, en supprimant toute forme d'anonymat et en exhibant les moindres secrets de la vie privée à la communauté virtuelle.

Hermione défend les droits des Elfes, elle l'affirme au deuxième tome : « *Vous savez, les elfes de maison ont une affaire très brute! C'est de l'esclavage, c'est ça! Pourquoi*

---

<sup>111</sup> Ibid. p, 131.

## CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

*personne ne fait-il quelque chose à ce sujet?»<sup>112</sup>Et Elio se révolte contre le système dominant qui exploite l'esprit humain et l'empêche de penser comme il le faut. Il se demande pourquoi les hommes n'ont plus le droit de penser et d'exprimer ouvertement leurs opinions, pourquoi les neuf dixièmes de la population mondiale porte ces bracelets IC ? Il confirme à son ami le basculement de la situation d'une liberté vers une servilité*

*- Est-ce que vous savez que, lorsque nos parents avaient notre âge, chaque habitant de ce pays avait le droit de penser ce qu'il voulait, de défendre son opinion, et de s'exprimer où et quand il le voulait ? Les IC violent nos vies privées et nous réduisent à l'état de bétail.<sup>113</sup>*

Hermione aspirait arriver à la libération des Elfes de maison, et Elio voulait la liberté du genre humain face à l'intelligence artificielle. Ces jeunes esprits défendent des valeurs exigées depuis l'aube de l'humanité, réclament le droit absolu de ne pas être exploité contre son gré, et de croire en la loyauté et la bonne foi du genre humain.

Il s'agit en fait, de transmettre un des principes fondamentaux de la morale celui de considérer tous les individus sous une même optique et qu'ils ont la même valeur morale. Cet enseignement éthique forge la conscience des jeunes lecteurs et leur initie la responsabilité envers leur entourage et leurs semblables. Savoir user du pouvoir de la science et de la technologie et détenir la capacité magique sans opprimer et profiter de l'autre, représente une vertu tant espérée.

### IV.5.2. Nouvelle philosophie de l'enfance : fusion du *muthos* et du *logos*

La question que nous devons se poser en cet élément est : sommes-nous actuellement confrontés à une nouvelle philosophie de l'enfance transmise au sein de la littérature de jeunesse du XXI<sup>ème</sup> siècle ? D'origine anglo-saxonne ou française, la fiction destinée à la jeunesse adopte une vision qui met l'enfant au centre de ses préoccupations.

Les écrivains de ces œuvres dressent le portrait d'enfants-héros, retracent l'itinéraire de leurs aventures, et procurent à leurs protagonistes une conscience éthique comme facteur anthropomorphe. Ils font évoluer leurs êtres de papier dans un univers

---

<sup>112</sup> J.K, ROWLING, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Op. cit. p, 143.

<sup>113</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Huitième porte*, Op. cit. p, 84.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

fictif morcelé entre deux mondes parallèles, et composé de multitudes d'éléments contrastés (bien/mal, vie/mort, magie/science...etc.) Leur souci est avant tout, de retranscrire une réalité vécue, une préoccupation sentie et une aspiration d'un monde meilleur.

Rowling et Bottero, avec leurs œuvres, ont contribué au grand domaine des genres de l'imaginaire, ils l'ont enrichi avec des romans qui ont bouleversé la fantasy pour la jeunesse du XXI<sup>ème</sup> siècle. Cependant, leur structure fictionnelle ne manque pas de détails qui se rattachent à des événements historiques et des réalités sociales tangibles, Ricœur insiste sur l'inscription socio-historique de l'auteur, car il ne peut se dissocier de son vécu, « *il y a une affinité profonde entre le vraisemblable de pure fiction et les potentialités non effectuées du passé historique (...) le quasi- passé de la fiction, devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé, effectif, ce qui aurait pu avoir lieu,...* »<sup>114</sup>

Dans la littérature de jeunesse, l'écrivain a la tâche de transmettre à ses jeunes lecteurs une certaine idée moralisante de l'être, du faire et du statut de son personnage héros. Les actions menées par le jeune protagoniste contribuent à son caractère anthropomorphe, celle-ci est porteuse d'une construction éthique qui peut être plus ou moins favorable. Le personnage Harry Potter n'est pas l'enfant modèle pour les jeunes lecteurs, car il ne représente pas l'enfant sage, attentif et obéissant, bien au contraire, c'est un enfant rebelle qui ne respecte pas les lois de l'école Poudlard. De même pour Natan, Shaé et Elio, qui sont la représentation d'enfants fuyants le pouvoir, qui n'acceptent pas les lois imposées par les sept Familles et décident de retracer leur propre destin.

Les jeunes protagonistes sont sujets de révolte contre le système dominant, ils aspirent faire entendre leur voix afin de dénoncer les projets néfastes du mal. Les deux écrivains associent toujours leurs protagonistes à des figures monstrueuses du mal, afin de révéler leur meilleur et prouver leur efficacité en tant que sauveurs du monde. Chateaubriand affirme cette procédure adoptée depuis le romantisme : « *On place*

---

<sup>114</sup>Paul, RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Ed : Du Seuil, 2000, p. 347.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

souvent dans les tableaux quelque personnage difforme pour faire ressortir la beauté des autres. »<sup>115</sup>

Au cinquième volet de la série *Harry Potter* et le dernier tome de la trilogie *L'Autre*, les auteurs construisent des enfants révoltés, en rage et qui doivent assumer une réalité affreuse. Ils ont pour tâche de changer le cours des choses et tenir tête au pouvoir dominant. Harry Potter et ses amis ont créé *L'Armée de Dumbledore*, une organisation secrète composée d'élèves qui se dressent contre le régime imposé. Ce système refusait d'admettre que Lord Voldemort est de retour, qu'il s'agissait uniquement d'une imagination débordée de la part du jeune Harry Potter.

Ainsi, la nouvelle directrice Dolores Ombrage, une sorcière tyrannique et sans merci, impose une rigueur insupportable au sein de l'école et interdit toute pratique de sortilège. Harry Potter et ses amis avaient la conscience qu'il fallait apprendre et faire apprendre aux autres, afin de lutter et se protéger contre les agressions des *Mangemorts*, son amie déclare ainsi : « *J'ai pensé que nous devrions peut-être prendre nous-même les choses en main. (...) j'entends par là apprendre à nous défendre pour de bon, pas seulement en théorie, mais en jetant réellement les sortilèges...* »<sup>116</sup>

Elio, quant à lui, avait une autre vision rebelle, avec quelques collégiens, il se dressait contre un système universel qui imprègne le monde d'obscurité et enchaîne les êtres humains. Il était un enfant de neuf ans mais avait une conscience d'un adulte, Elio savait que ce pouvoir était une des marques de *L'Autre*, que cette entité maléfique s'est emparé de l'intelligence artificielle afin de contrôler toute manifestation humaine afin de transformer ces êtres humains en animaux. Le GOBE s'adressait au jeune enfant d'une manière sensuelle et ensorceleuse afin de l'attirer dans son engrenage et garantir son dévouement absolu : « *Les jeunesses argentées sont la force vive de la nation (...) Rejoins-les, Elio ! Rejoins-nous ! Rejoins-moi !* »<sup>117</sup> Son ami Justin était convaincu

---

<sup>115</sup>François René de, CHATEAUBRIAND, *Aventures du dernier Abencérage*, Paris, Ed : La bibliothèque digitale, 1998, p. 46.

<sup>116</sup>J.K. ROWLING, *Harry Potter et l'ordre du phénix*. Op. cit. p. 386.

<sup>117</sup>Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Huitième porte*, Op. cit. p. 67.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

que cela représentait une oppression dans leur vie, il lui déclare : « *Rejoindre ces hypocrites de GOBE est surtout le seul moyen d'entrer au lycée et d'obtenir son bac.* »<sup>118</sup>

Pareillement au jeune sorcier Harry Potter, à Natan et Shaé, Elio est un enfant hors norme, il possède des capacités extraordinaires, pourtant il se considère comme une personne anormale :

*Il était anormal, c'était une évidence.*

*Pourtant, lorsqu'il en avait parlé à Rafi, ce dernier lui avait adressé un sourire rassurant.*

*- « Cette anormalité est une richesse, lui avait-il lancé. Etudie-la, cultive-la, fais-la croître... mais ne laisse jamais personne la découvrir ! »*<sup>119</sup>

Pour combattre le mal et se révolter contre son emprise, Elio devait maîtriser son pouvoir, forger son chemin et se construire ses propres réponses, il doit compter sur lui-même, seul face au monde, Rafi lui déclare « *En revanche, si je réponds à tes autres questions, ton interprétation de la réalité sera faussée. Tu dois te forger ta propre opinion. Sentir la cité, la ville, le pays, ceux qui y vivent, ceux qui commandent, ceux qui obéissent.* »<sup>120</sup>

La posture du vieil homme Rafi est identique à celle du professeur Dumbledore dans la série de Rowling. Les deux personnages accompagnent leur héros, les guident, les orientent vers le bon chemin et surtout les comblent l'affection. Harry Potter fait preuve d'une dévotion remarquable envers son professeur car, comme le vieux Rafi fait pour le jeune Elio, Dumbledore lui inculque des leçons de vie : « *Il est nécessaire de comprendre la réalité avant de pouvoir l'accepter et seule l'acceptation de la réalité peut permettre la guérison.* »<sup>121</sup> Il lui déclare aussi : « *Ce sont nos choix, Harry, qui montrent ce que nous sommes vraiment, beaucoup plus que nos aptitudes.* »<sup>122</sup>

Pour que ces jeunes héros entament leurs quêtes, ils doivent être guidés par des adultes, par des vieux plus précisément. Il leur faut une assistance de la part de personnes âgées qui ont acquis une expérience riche de la vie. Les protagonistes sont

---

<sup>118</sup> Ibid. p. 68.

<sup>119</sup> Ibid. p. 75.

<sup>120</sup> Ibid. p. 72.

<sup>121</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, Op. cit. p. 289.

<sup>122</sup> J.K. ROWLING, *Harry Potter et la Chambre des Secrets*, Op. cit. p. 105.



#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

jeunes et sans expérience, alors, durant tout le récit, ils sont sous la tutelle de ces personnages adultes. Elio exprime à haute voix son envie de combattre le pouvoir à Rafi:

- *Que va vous proposer Elise selon toi ? (...)*
- *Je n'en sais rien. Peut-être un moyen de lutter contre l'Ordre.*
- *Parce que tu crois qu'il faut combattre l'Ordre ?*
- *(...) Ernest Passat est ce que mon père appelait un dictateur et tu le sais parfaitement. Bien sûr qu'il faut le combattre !*
- *Comment ta bande de collégiens compte-t-elle affronter le président de la Fédération européenne ?*
- *Ça, je n'en ai pas la moindre idée.<sup>123</sup>*

L'envie de se révolter est ancrée dans l'esprit de ces jeunes héros, cependant, ils sont ignorants de la manière d'entreprendre cette quête. Ils découvriront leur savoir-faire, le manipuleront plus parfaitement en évoluant progressivement dans le récit. Les écrivains ont dressé l'image de jeunes héros où leur posture est un constat issu d'une histoire, d'une inscription sociale et d'une vision idéologique. Quelles que soient les convictions et les croyances qui motivent la pratique littéraire, l'écrivain ne peut se détacher de son entourage socio-historique, car à travers ses êtres de papier, il essaye de verser dans sa fiction ses préoccupations et ses soucis.

Aux yeux de nos deux écrivains, les personnages enfants-héros représentent leur unique moyen qui leur permet de dire la vérité, de corriger les esprits et préparer la prochaine génération. Leurs protagonistes n'incarnent pas la perfection absolue, ils sont des enfants qui ne respectent pas les lois, rebelles et désobéissants, cependant, leur générosité, leur force et leur bonne foi les démarquent et les transforment en personnes mineures parfaitement construites.

Par le biais de leurs personnages, les auteurs construisent le meilleur de l'humanité, espère l'arrivée d'un prodige, d'un enfant miracle et d'un événement marquant la fin de notre souffrance. Nos deux écrivains sont-ils des visionnaires ? Est-ce qu'ils s'imaginaient le monde agonisant avec une certitude éventuelle ? De plus, que

---

<sup>123</sup> Pierre, BOTTERO, *L'Autre : Le Huitième porte*, Op. cit. p, 82.

#### CHAPITRE IV. Pour une nouvelle conception du héros pour la jeunesse, entre éléments folkloriques et discours rationnels

---

leurs œuvres soient une fantasy liée vigoureusement à l’imaginaire, peuvent-elles être une projection dystopique du monde où nous vivons et de la cruauté humaine dont nous souffrons ?

Les personnages représentent pour Rowling et Bottero des êtres humains qui garantissent la salvation des hommes, quels que soient leurs défauts, ils sont bien meilleurs que le genre humain, ingrat et narcissique, « *Si médiocre soit-il, un personnage de roman est toujours supérieur à un être humain.* »<sup>124</sup>

Ainsi, le jeune lecteur est confronté à des personnages emblématiques qui incarnent la morale du vouloir et du pouvoir ; le vouloir qui résume la volonté de changer son destin et le pouvoir qui résume la force et la destination d’aboutir à sa fin. Il s’agit en réalité d’une préparation d’une nouvelle génération, un enseignement destiné à ces jeunes esprits et une construction éthique de la vie.

---

<sup>124</sup>Clémence, DE BIEVILLE, *Le Meilleur des mariages*, Paris, Edition : Denoël, 1997, p.12.

### **Conclusion**

Au terme de ce dernier chapitre, nous sommes arrivés à libérer nos réflexions de la contrainte de l'ambiguïté et de l'imprécision. Nous avons mis en exergue les attributs essentiels de la fantasy pour la jeunesse de la sorte nous affirmons le nouveau caractère de ce genre à l'ère du numérique.

Le personnage inscrit dans la fantasy pour la jeunesse, possède des caractères universellement partagés, ceux-ci résistent à la contrainte du temps et du territoire. Les écrivains pour la jeunesse transmettent les valeurs et les vices de leur monde par le biais de leurs enfants-héros.

L'enfant-héros devient le lieu où la morale agit, car il fait preuve de tolérance et de responsabilité. L'enfant-héros est construit de manière contradictoire, il est inscrit dans un monde actuel régi par la science et la technologie et évolue dans un autre vierge de tout déploiement scientifique, naturel et fabuleux.

Cet enfant doit faire preuve de choix, il est obligé de tenir compte des avantages et des inconvénients de chaque monde. Loin d'être catégorique dans son inscription, l'enfant-héros doit être habile dans sa gérance d'éléments de force qui proviennent de son monde réel et de celui en parallèle. Ainsi, le *muthos* et le *logos* se fusionnent pour former un monde riche et ouvert pour le jeune héros.

# **CONCLUSION GÉNÉRALE**

Descartes soulignait «*Comme nous avons été enfants avant que d'être hommes, et que nous avons jugé tantôt bien et tantôt mal des choses qui se sont présentées à nos sens, lorsque nous n'avions pas encore l'usage entier de notre raison,*»<sup>1</sup> autrement dit, lorsque nous étions enfants, la naïveté et le manque d'expérience caractérisaient nos jugements. Savoir user de sa raison et de sa conscience, s'installe comme compétence chez l'individu après un long processus d'apprentissage.

Acquérir le savoir-faire dans sa vie, provient essentiellement d'un enseignement octroyé par différentes tutelles : parents, famille, écoles, psychologues, amis...etc. La croissance rapide de l'enfant/adolescent fait de lui un être en constante évolution où plusieurs éléments de son développement s'exhibent : fonction intellectuelle, fonction affective, fonction sociale. Cependant, nous savons aujourd'hui, avec conviction, que l'aptitude de mener une relation avec autrui, s'intégrer au sein de son entourage, être actif face aux stimulateurs quotidiens ; représentent des éléments primordiaux qui permettent à l'enfant/adolescent de réussir sa vie d'adulte. Maria Montessori, médecin et pédagogue italienne, affirme que «*L'éducation est un processus naturel chez l'enfant qui n'est pas acquis par les mots mais par l'expérience de son environnement.*»<sup>2</sup>

À l'âge d'enfance/adolescence, la pratique de lecture sert avant tout à élaborer du sens, à actualiser son expérience, à maîtriser son histoire et à établir des liens avec son monde. En ces temps où l'ère de l'information offre toutes sortes de contradictions et incite les jeunes esprits à l'addiction numérique, l'apport de la littérature demeure incontournable ; elle offre un support remarquable pour développer l'activité de symbolisation, de construction de sens en vue de l'amélioration de son être et de son devenir.

En effet, l'enfant/adolescent d'aujourd'hui, assiste à un contexte dévoilant une crise de civilisation. Auparavant, l'identité de chaque individu provenait d'une composition plurielle : de sa lignée familiale, de ses appartenances sociales, religieuses, culturelles...etc. A l'époque, l'enfant examinait son milieu familial et enregistrait les détails quotidiens qui l'entouraient pour qu'en fin de compte, il reproduisait la vie de ses parents. Cependant, le changement extrêmement rapide de l'époque contemporaine

---

<sup>1</sup> René, DESCARTES, *Principes de la philosophie*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1937, p, 433.

<sup>2</sup> Citation proférée par la pédagogue italienne Maria Montessori.

a transformé ou a fait disparaître les cadres conventionnels de la culture humaine dans lesquels la vie se déroulait. Les structures familiales sont bousculées et désorganisées et les lois civilisationnelles humaines chavirent.

*la suprématie des États-Unis sur le monde d'une part et, d'autre part, la confusion spirituelle des sociétés en proie aux doutes et aux pertes de repères quant aux formes de devenir tant social que culturel et individuel, confusion alimentée par un besoin de merveilleux dans un univers trop mécaniste où règnent les impératifs de l'efficacité, de la performance et de la rentabilité.<sup>3</sup>*

Donc, L'enfant/adolescent, par le biais de la littérature merveilleuse comme l'indique Denise Escarpit, doit absolument construire le sens de son existence, former son identité, et établir son statut. Avec sa curiosité et sa perspicacité, l'enfant-adolescent expérimente son univers par le biais de la littérature. Cette dernière lui octroie la possibilité d'une quête de sens, grâce à laquelle il établit ses repères, installe ses valeurs, et affirme ses limites personnelles et sociales, là où les limites symboliques sont absentes.

Les écrivains pour la jeunesse sont confrontés actuellement à cette montée inquiétante de la violence exercée par les enfants/adolescents, issue essentiellement de ce basculement social, familial et culturel. Donc, par souci de reconstruction de ces jeunes esprits, de leur léguer des éléments culturels qui leur servent de repères (psychologiques et sociaux) au sein de leur vécu, les écrivains puisent dans les anciennes traditions et dans les cultes païens afin de les réintégrer dans leurs fictions.

*Nous contions des mythes et des légendes devant une carte de Colombie où étaient situés les différents groupes indigènes qui peuplent notre pays. Nous n'aurions jamais imaginé qu'une carte puisse signifier autant... Qu'elle soit là, présente, visible, tandis qu'ils écoutaient les contes et les légendes, leur a permis d'élaborer leurs propres histoires, mais aussi leur propre géographie. À mesure que nous lisions et signalions la provenance du mythe ou de la légende, ils se souvenaient des lieux, des rivières, des villages par lesquels ils étaient passés.<sup>4</sup>*

S'initier à la pratique de lecture d'œuvres littéraires submergées de mythologies et de légendes, permet la construction d'une identité singulière et une ouverture sur

---

<sup>3</sup> Denise, ESCARPIT, *La littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Op.cit. p. 428.

<sup>4</sup> Beatriz Helena Robledo, « Bibliotecaspúblicas en poblacionesmarginadas. Y eso ¿para quésirve? », *Formación de lectores : escuela, bibliotecapública y bibliotecaescolar*, Memoriasdel 5° CongresoNacional de lectura, Bogotá (Colombie), Fundalectura, 2002, p. 308-312 (traduction : M. P.).

d'autres horizons d'appartenance que ceux prescrits par la famille, l'ethnie, la religion ou le territoire.

Nous avons choisi comme objet d'étude pour notre recherche un corpus composé d'une œuvre anglo-saxonne et une autre française afin de mettre en évidence l'universalité de la construction du personnage-enfant et de son univers fictionnel. Les convergences qui relient les deux œuvres sont essentiellement discernées à travers l'univers fantastique dans lequel les personnages évoluent (mondes parallèles) ainsi qu'à travers les caractères qui vêtissent les protagonistes (sorcier, surhomme).

Au terme de cette présente recherche, nous arrivons à confirmer les hypothèses émises précédemment. Tout d'abord, le réemploi du mythe dans la fantasy pour la jeunesse représente une modalité d'écriture assez particulière. Nous savons très bien que la mythologie est une nécessité pour l'univers du genre fantasy. Cependant, nous assistons actuellement à un acharnement remarquable dans son emploi.

Rowling avait fait appel aux éléments de la mythologie grecque, celte et médiévale dans sa série. Elle avait également ressuscité des créatures fabuleuses et des univers enfouis et omis par les écrivains du XX<sup>ème</sup> siècle (forêt interdite, monde secret, châteaux hantés...). Bottero avait également, construit son œuvre à partir de critères découlant de la mythologie perse et phénicienne réintégrés dans le monde actuel, le XXI<sup>ème</sup> siècle.

Ces écrivains pour la jeunesse se sont permis de remanier librement la figure mythique et la reproduire pour leurs jeunes lecteurs. Sous cette optique, le jeune lecteur est confronté à un système socio-politique étrangement bâtis. Il découvre des personnalités mythologiques réincarnées dans les personnages du récit, des créatures fantastiques et merveilleuses qui évoluent dans l'univers fictionnel. Outre, le jeune lecteur s'initie à une valeur moralisante et éthique qui est transmise par le biais de la figure mythique. Il peut également construire ce sens dont la quête est, pour lui, encore plus impérieuse que pour les adultes.

*Si l'étude des œuvres nous renseigne sur la façon dont des auteurs contemporains intègrent la culture antique dans leurs œuvres, elle nous délivre des clefs pour comprendre ce choix : pourquoi initier de jeunes lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle à la culture*

*antique ? Et comment expliquer le succès que rencontre la mythologie auprès de jeunes élèves ? La mythologie constitue une source intarissable d'histoires fabuleuses.<sup>5</sup>*

La pertinence du mythe fait de lui un modèle digne d'imitation et de reproduction, sa structure est stable et parfaitement construite, pourquoi ? Parce que, par souci de compréhension et de quête de sens, l'Homme use de son expérience, de ce qu'il perçoit et ce qu'il touche afin d'expliquer son monde, de prouver son existence et sa véritable posture dans la nature. Cette démarche est en réalité l'envers de la démarche scientifique, ou plus exactement, la mythologie est la science du passé, car d'un point de vue logique, le mythe tente lui aussi de trouver une réponse.

*Le cerveau humain a une exigence fondamentale : celle d'avoir une représentation unifiée et cohérente du monde qui l'entoure, ainsi que des forces qui animent ce monde. Les mythes, comme les théories scientifiques, répondent à cette exigence humaine. Dans tous les cas, et contrairement à ce qu'on pense souvent, il s'agit d'expliquer ce qu'on voit par ce qu'on ne voit pas, le monde visible par un monde invisible qui est toujours le produit de l'imagination.<sup>6</sup>*

Il faut que la figure mythologique soit générale, commune et générique de manière qu'elle peut accéder au statut de loi sacrée, naturelle, surnaturelle...etc. alors, pareillement à la science, le mythe fait apprendre aux hommes la pratique d'observation pour accéder à un constat qu'il soit métaphysique ou surnaturel. Le mythe demeure un mode de réflexion à part entière, digne de vérité. Donc, mythe et science ont la même essence, qui est l'imagination humaine, et détiennent la même finalité : « *Par conséquent, qu'il s'agisse d'un mythe ou d'une théorie scientifique, tout système d'explication est le produit de l'imagination humaine.* »<sup>7</sup>

Dans une réalité où le totalitarisme domine malgré les apparences d'un régime pluraliste, l'exploitation dans toutes ses formes, le retour vers la tradition mythologique, qui considère l'homme comme le centre de l'univers, représente pour l'écrivain pour la jeunesse un genre d'échappatoire. Cette évasion procure joie et émerveillement au sein de notre monde affreux.

---

<sup>5</sup> Gérard, CHANDES, *Le merveilleux et la magie dans la littérature*, Amsterdam-Atlanta, Edition Rodopi B.V, 1992, p, 102.

<sup>6</sup> - JACOB, François, " L'évolution sans projet ", Entretien avec François Jacob, in *Le Darwinisme aujourd'hui*, Le Seuil, Col. Points Sciences, 1979 pp.145-147.

<sup>7</sup> Ibid.



Ce retour vers les origines demeure une disposition associée au genre humain et un besoin inévitable, afin de cerner son essence et de comprendre la visée de son existence. Il s'agit en fait, d'une réconciliation avec son passé tout en nouant avec son présent.

En second lieu, le fait de fusionner la science avec le mythe, de relier le discours rationnel avec le discours affabulé sert à mettre en exergue deux axes opposés dans lesquels l'Homme s'inscrit. Ces deux notions opposées sont, dans la fantasy pour la jeunesse, des éléments qui se complètent loin d'être contrastés. Dans la représentation de l'univers propre à cette littérature, Rowling et Bottero peignent un monde subdivisé en deux pôles contraires mais qui se lient et s'enrichissent mutuellement.

Afin de mettre en exergue un univers qui détient des constructions parallèles, deux mondes différents qui coexistent, cependant, leur différence réside dans le caractère historique qui les recouvre. Dans les deux fictions, les écrivains associent un monde civilisé où la science et la technologie dominant avec un autre naturel, vierge et complètement éloigné de l'histoire courante. Ils arrivent à placer leurs personnages dans une sphère qui unit deux extrémités distinctes afin de lui procurer la volonté du choix. Leurs jeunes protagonistes doivent choisir entre deux modes d'agissement : soit avoir recours au surnaturel et au miraculeux, soit virer vers le moyen rationnel.

La détermination de ces jeunes héros réside dans le fait de savoir tirer profit des deux conditions. Ils arrivent à joindre les deux extrémités sans s'éloigner de leur destinée héroïque. Héros prodiges et hors norme, les protagonistes de Rowling et Bottero évoluent entre deux mondes, le premier, tangible et contemporain, leur fournit un statut social et une existence historique réelle. Tandis que le deuxième, pur, abstrait et imaginaire, leur procure un statut héroïque, une posture parfaitement hors du commun et un aspect miraculeux.

Ces enfant-héros arrivent également à entreprendre leurs quêtes simultanément entre les deux univers, leurs aventures évoluent dans un monde où la science et la technologie sont assez éminentes, s'achèvent et se dénouent dans le monde parallèle et secret. Il s'agit en réalité, de préserver le statut héroïque de leurs protagonistes, tout en gardant leur posture surnaturelle au confidentiel.

Cette alliance entre la science et le mythe sert aussi à mettre en évidence leurs caractères propres. D'une autre manière, afin de réaliser deux mondes autonomes et séparés, il faut les distinguer. Donc, le premier monde est ordinaire, actuel et reflète les dominantes qui couvrent notre monde du XXI<sup>ème</sup> siècle, avec tous ses détails scientifiques et technologiques. Par la suite, le deuxième monde renvoie à une composition ancestrale, fabuleuse et surnaturelle, complètement éloignée du premier.

Les écrivains avaient repris les dominantes de chaque époque, autrement dit, ils sont arrivés à joindre deux ères totalement distantes. La première dominante est la mythologie, la magie et le surnaturel qui régnaient à l'aube de l'humanité, la deuxième dominante est la science, le rationnel et la technologie associés au XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles avec l'effervescence de la pensée scientifique.

En dernier lieu, la posture d'enfant-héros exceptionnellement fort et doué, pourvu de perspicacité et de clairvoyance, est, en fait, la concrétisation d'une espérance humaine ancestrale et qui persiste toujours. Il s'agit en fait, d'une construction continue et interchangeable du héros pour la jeunesse. Depuis l'antiquité et l'avènement des religions monothéistes, l'image archétypique du héros-sauveur prend de l'ampleur dans l'imaginaire collectif et se présente comme un espoir qui se réalisera un jour.

L'enfant prodige est un « Messie » de son époque car il découle d'évènements miraculeux et a pour tâche de déterminer le destin de l'humanité. L'Homme tient toujours à ce modèle archétypique du héros, cela est prouvé par plusieurs manifestations religieuses, littéraires et artistiques. Dans l'apocalypse de Jean, Jésus Christ est le rédempteur des hommes qui met fin à leur souffrance.

Dans la littérature de l'antiquité, nombreuses sont les représentations de personnalités mythologiques qui ont marqué le destin de leur ethnie : Héraclès, Persée, Achille, Ulysse...etc. Les écrivains pour la jeunesse reprennent cette construction de personnalités "adultes" pour l'intégrer dans des êtres de papiers "enfants", et leur offrent une nouvelle posture dans la fantasy afin de dévoiler l'inscription inconsciente du super-héros, *« montrer que la littérature d'enfance a quelque chose à voir avec*

*l'inconscient de tous. Et en particulier avec l'inconscient des écrivains. Leurs lectures d'enfance pourraient être considérées comme l'enfance de toute œuvre.»<sup>8</sup>*

L'enfance/adolescence apparaît dans ces fictions comme un questionnement sur le monde, où les personnages enfants sont en constante recherche de vérité. Ils sont confrontés à l'expérience désignée par Aristote comme « *l'étonnement devant le monde* », cet étonnement se présente sous forme de questions chimériques et éternelles sur les grandes inquiétudes existentielles : la vie, la mort, les relations humaines, la morale.

Rowling et Bottero construisent des personnages-enfants qui se mêlent de charges beaucoup plus compliquées pour leurs âges, très difficiles à entreprendre et se voient responsables du destin de l'humanité. Les écrivains ont éloigné leurs personnages de leur vie familiale ordinaire, ces derniers se retrouvent orphelins, seuls face au monde, souffrent en silence et assument la perte de leurs amis.

La période d'enfance/adolescence a été souvent considérée comme un âge heureux, un paradis disparu, auquel l'adulte s'en souvient avec nostalgie, se remémore les instants les plus beaux, regrette l'innocence, la candeur, la pureté et l'imagination. Cet âge est d'abord le temps des grandes aventures. Les écrivains exploitent cet attribut qui caractérise les enfant/adolescent pour les intégrer dans des quêtes dangereuses et extrêmes, sans jamais les replacer dans une atmosphère douce et feutrée au sein d'une famille unie et sans problème.

La littérature est le support d'images diverses de l'enfant/adolescent, car celui-ci se révèle être un individu complexe : dans certains cas, il peut être l'objet d'une affection parentale, et parfois comme un instrument de vengeance ou de défense voire même un protecteur. Il est soit manipulé par les adultes, maltraité et réprimé, comme il peut se révolter, prouver son existence et dire non à ce méchant adulte. Nous avons pu déceler cela dans la construction psychologique du personnage Harry Potter et Shaé qui se sont révolté contre leurs tuteurs et ont quitté leur demeure.

L'enfant-adolescent a souvent été privé de la capacité de se défendre. Cet âge est décrit dans son originalité comme une période tourmentée, est généralement associée à une époque de souffrance. Ainsi, dans les œuvres de Rowling et Bottero, on arrive à

---

<sup>8</sup> Nathalie, PRINCE, *La littérature de jeunesse*, Op. cit. p, 18.

transcrire une relation problématique entre les personnages-enfants et l'institution sociale, ces personnages souffrent d'une injustice dans leur entourage familial et social et la dureté des épreuves de la vie.

Foucault, dans sa théorie, conçoit l'homme en tant que conséquence d'un discours soumis à une dynamique historique. A partir de ce constat, nous pouvons arriver à conclure que l'image de l'enfant/adolescent construite dans la nouvelle fantasy pour la jeunesse, est le produit d'un soulèvement contre les éléments socio-politiques et historiques qui ont longtemps dominé la littérature d'avant-garde.

Auparavant, c'était les adultes qui dominaient le discours social, ils étaient les seules personnes qui représentaient l'unique source d'inspiration pour le texte littéraire. Le super-héros, en littérature, a longtemps été un adulte et symbolisait les valeurs classiques du personnage. Actuellement, les écrivains pour la jeunesse se donnent la permission de recréer un autre héros, de se demander si un enfant-héros pourrait réaliser ce qu'un héros-adulte n'a pu accomplir.

Ces écrivains tentent de placer toute leur espérance en un avenir meilleur dans leurs êtres de papier. Avec ses agissements contre le mal qui domine et les lois qui chavirent, l'enfant-héros est l'ultime aspiration de l'humanité, car il garantirait la naissance d'une nouvelle ère, prospère et heureuse. L'enfant est l'adulte de demain, l'impliquer dans son monde et son entourage avec tous ses vices et valeurs, assurera un lendemain régi par des adultes responsables et loyaux.

À travers cette modeste recherche nous n'avons pu dresser une représentation exhaustive de l'évolution de l'enfant-héros à travers les volumes d'une série ou d'une trilogie, car une étude plurielle demeure une tâche sollicitant une continuité et une étendue dans ce domaine. Ainsi, cette recherche serait pour nous une ouverture vers d'autres voies qui exploitent l'univers de la fantasy et principalement la construction complexe de ses personnages.

**RÉFÉRENCES**  
**BIBLIOGRAPHIQUES**

### CORPUS :

- BOTTERO, Pierre, *L'Autre : le souffle de la Hyène*, Edition : RAGEOT, Paris, 2006.
- *L'Autre : le maître des tempêtes*, Edition : RAGEOT, Paris, 2007.
- *L'Autre : la huitième porte*, Edition : RAGEOT, Paris, 2007.
- ROWLING, Joanne Kathleen, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Paris, Coll. Folio junior, Edition Gallimard, 1998.
- *Harry Potter et la chambre des secrets*, Paris, Coll. Folio junior, Edition Gallimard, 1999.
- *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Paris, Coll. Folio junior, Edition Gallimard, 1999.
- *Harry Potter et la coupe de feu*, Paris, Coll. Folio junior, Edition Gallimard, 2000.
- *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, Coll. Folio junior, Edition Gallimard Jeunesse, Paris, 2003.
- *Harry Potter et le prince du sang-mêlé*, Coll. Folio junior, Edition Gallimard Jeunesse, Paris, 2005.
- *Harry Potter et les reliques de la mort*, Coll. Folio junior, Edition Gallimard Jeunesse, Paris, 2007.

### ŒUVRES ROMANESQUES :

- ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, COLL. Folio, Edition : Gallimard, 1990.
- CHATEAUBRIAND, François René de, *Aventures du dernier Abencérage*, Paris, Ed : La bibliothèque digitale, 1998.
- DE BIEVILLE, Clémence, *Le Meilleur des mariages*, Paris, Edition : Denoël, 1997.

### OUVRAGES CRITIQUES:

- ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, convergences critiques II, Algérie, Edition du Tell, Déc. 2002.
- ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Tours, COLL ; linguistiques, EDITION NATHAN, 1994.
- AURIACOMBE, Eric, *Harry Potter, L'enfant-héros*, Paris, Edition : PUF, 2005.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Coll. Essais, Edition : Seuil, 2007.

- BERGEZ, Daniel et autres, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, EDITION BORDAS, 1990.
- BERNATEAU, Isée, *L'adolescent et la séparation*, Paris, Edition : PUF, 2010.
- BERTHELOT, Francis, *La métamorphose généralisée*, Paris, Edition NATHAN, 1993.
- BLANCHO, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Centre Georges Pompidou, Oct. 1988
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières*, Paris, prétexte éditeur, 2002
- BOURDIN, Dominique, *Le langage secret des couleurs*, Paris, Ed : Grancher, 2006
- BRUNEL, Pierre, *Le mythe en littérature*, Paris, Edition PUF, 2000
- BRUNO, Pierre et SMADJA, Isabelle, *Harry Potter ange ou démon ?*, Paris, Edition : PUF, 2007.
- CAMPBELL, Joseph, *La puissance du mythe*, Paris, Coll. J'ai lu, Edition : OXUS, 2009.
- *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Coll. J'ai lu, Edition : OXUS, 2010.
- CANI, Isabelle, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan*, France, Edition : Fayard, 2007.
- CARLIER, Christophe, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Coll. Thèmes& Etudes, Edition : MARKETING, 1994.
- CHANDES, Gérard, *Le merveilleux et la magie dans la littérature*, Amsterdam-Atlanta, Edition Rodopi B.V, 1992.
- CHELEBOURG, Christian et MARCOIN, Francis, *La littérature de jeunesse*, Paris, Coll. 128, Edition : ARMAND COLIN, 2007
- CLAUDON, Francis, *Précis de la littérature comparée*. Paris, Coll. 128, Edition: ARMAND COLIN, 2004.
- CLERMONT, Philippe, HENKY, Danièle, *La littérature de jeunesse: la fabrique de la fiction*, Allemagne, Edition : PETER LANG, 2017.
- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Coll. Poétique, Edition : Seuil, Sep 2001.
- COLBERT, David, *Les mondes magiques d'Harry Potter*, France, Edition : LE PRE AUX CLERCS, 2007.
- COURTES, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Edition HACHETTE UNIVERSITE, 1976
- DACO, Pierre, *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne*, Belgique, Ed. Marabout. Fév. 1979.
- *Les voies étonnantes de la nouvelle psychologie*, Belgique, EDITION MARABOUT,

1988.

-DASTOUR, Françoise, *Heidegger et la question du temps*, Paris, Coll. Philosophies, Edition : PUF, 2007.

-DESCARTES, René, *Principes de la philosophie*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1937, p. 433

-DE GREVE, Claude, *Eléments de littérature comparée II thèmes et mythes*, Paris, EDITION HACHETTE, 1995.

-DEKEUWER-DEFOSSEZ, Françoise, *Les droits de l'enfant*, Paris, collection « Que sais-je ? », Ed : PUF, 2010.

-DELCROIX, Maurice HALLYNE, Fernand. *Introduction aux études littéraires, méthodes du Texte*, Paris, Edition DUCULOT, 1987.

-DEMORGON, Jacques, *L'homme antagoniste*, Paris, Edition : Économica Anthropos, 2016.

-DE OLIVEIRA GOMES, Claudia, *L'indispensable de la mythologie*, Coll. Principes, Edition : STUDYRAMA.

-DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Coll. Cursus, Edition : ARMAND COLIN, 2000.

-DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Ed. Nathan, 1979

-DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, S.A, Edition : Albin Michel, 1996.

-DURKHEIM, Emile, *Traité de philosophie et de psychologie, la science et la philosophie*, Tome I, Edition : ED LE MONO, 2016.

-Dobbs, *Méchants : les grandes figures du mal au cinéma et dans la pop culture*, Paris, Edition : Hachette Heroes, 2017.

-ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires*, Paris, Edition : Grasset&Fasquelle, 1985

- *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Edition : PUF, 1988.

- *L'œuvre ouverte*, France, Coll. Essais, Edition : Seuil, 2003.

- *Les limites de l'interprétation*, Paris, EDITION GRASSET&FASQUELLE, 2005.

-ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, France, Coll. Folio Essais, Edition : Gallimard, 1963.

- *Mythes, rêves et mystères*, France Coll. Folio Essais, Edition : Gallimard, 2008.

-ERNY, Pierre, *Contes, mythes, mystères, éléments pour une mystagogie*, Canada, Edition



- : L'Harmattan, 2000.
- ESCARPIT, Denise, *La littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, France, Edition MAGNARD, 2008
  - FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature*, Paris, Edition PUF, 1999
  - GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Edition du Seuil, 2004
  - *Nouveau discours du récit*, Paris, Coll. Poétique, Edition du Seuil, 1983
  - GLAUDE, Pierre, RABATE, Dominique, *Puissance du mal*, Pessac, Coll. Modernité, Edition Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
  - GOIMARD, Jacques, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Edition Agora, 2003.
  - GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Edition : Seuil, 1970.
  - Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, France, Coll. Linguistique et sémiotique, 6<sup>ème</sup> édition, Ed : Presses universitaires de Lyon, 1979
  - HAMILTON, Edith, *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Edition Marabout, Belgique, 1997.
  - HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, EDITION HACHETTE UNIVERSITE, 1981.
  - HEIDMANN, Ute, *Poétique comparées des mythes de l'antiquité à la modernité*, Suisse, Edition Payot Lausanne, 2003.
  - HIGHFIELD, Roger, *Harry Potter et la science*, France, Edition: Flammarion, 2003.
  - HORVILLE, Robert, *Itinéraires littéraires*, Paris, Edition HATIER, 1988
  - IRWIN, William, BASSHAM, Gregory, *Harry Potter, mythologie et univers secrets*, France, Edition Music&Entertainment books, 2011
  - JACQUEMIN, Georges, *Littérature fantastique*, Bruxelles, Edition LABOR, 1974
  - JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Edition : PUF, 1992.
  - La lecture*, Paris, Coll. Contours littéraires, EDITION HACHETTE SUPERIEUR, 1993.
  - Poétique des valeurs*, Paris, Edition : PUF, 2001.
  - KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, EDITION Seuil, 2000.
  - LECOUTI, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au moyen âge*, Paris, Edition IMAGO, 2005.

- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Edition : Seuil, 1975.
- LÜDEN, Mats, *La fantasy*, Paris, Coll. Réseau, Edition ELLIPSES, 2006.
- LEWIS, David K, *On the Plurality of Worlds*, Oxford, Blackwell, 1986.
- MARSON, Pascale, *25 mots clés de la psychologie et de la psychanalyse*, Coll. MOTS CLES, Editions Maxi-Livres, France, 2004
- MAUREL, Anne, *La critique*, Paris, Coll. Contours littéraires, 5ème édition, Edition HACHETTE LIVRES, 1998
- MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Coll. Littérature, Edition : NATHAN, 2000.
- MONARD, Jean RECH, Michel, *Le merveilleux et le fantastique*, Paris, Coll. Espace et parcours littéraires, Ed. SILIC, 1974
- MONTALBETTI, Christine, *Le personnage*, France, Coll. Lettres, Edition : GF Flammarion, 2003.
- NIERES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Coll. Passeurs d'histoires, Edition : Didier jeunesse, 2009
- OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *Le roman pour la jeunesse*, Allemagne, Edition : Scientifiques européennes, 1996.
- PASTOUREAU, Michel SIMONNET, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Ed. PANAMA, 2005
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Coll. Poétique, Edition du Seuil, 1988
- PERROT, Jean, *Mondialisation et littérature de jeunesse*, Coll. Bibliothèque, Edition : Cercle de la librairie, 2006.
- PIFFAULT, Olivier, *Livre d'enfant d'hier et d'aujourd'hui*, Edition : Bibliothèque nationale de France, 2008.
- PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse*, Paris, Edition : Armand Colin, 3ème Edition, 2021.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Coll. Poétique, Edition du Seuil, 1970
- QUITOUT, Michel, CHADLI, El Mostafa, *La sémiotique : de la narrativité à la mise en discours*, France, Edition l'Harmattan, 2008.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Coll. 128, France, Edition Armand Colin, 2009.
- RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Coll. Points Essais, Edition du Seuil, 1990.
- *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Ed : Du Seuil, 2000.

- RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Edition : Larousse, 1979.
- ROMMERU, Claude, *Clés pour la littérature : sa nature, ses modalités, son histoire*, Paris, Edition du temps, 1998
- SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume Zola*, Paris, Grasset, 1975.
- SMADJA, Isabelle, *Harry Potter, les raisons d'un succès*, Paris, Edition : PUF, 2001.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Coll. Que sais-je ?, Edition : PUF, 1990.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Coll. Poétique, Edition du Seuil, 1970.
- *Théorie de la littérature*, Paris, Coll. Tel Quel, Edition du SEUIL, 1965.
- TOMICHE, Anne et ZIEGER, Karl, *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Edition : Presse Universitaires de Valenciennes, 2007.
- TAUVERON, Catherine, *Le personnage : une clef pour la didactique du récit à l'école élémentaire*, Neuchâtel, Ed : Delachaux et Niestlé, Paris, 1995
- VADE, Yves, *L'enchantement littéraire, écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Coll. Bibliothèque des idées, Edition Gallimard, 1990
- VIEGNES, Michel, *Le fantastique*, Paris, Coll. Lettres, Edition : GF Flammarion, 2006.
- JUNG, Carl Gustav, *Symbols of Transformation*, 1<sup>ère</sup> Ed. Princeton, Volume 5, New Jersey: Princeton University Press, 1957.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Edition : Minuit, France, 2007.
- ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage*, Paris, Edition Klincksieck, 1971.

### **DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES :**

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Edition PUF, 2002.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, France, Edition du Rocher, 2003.
- BRUNEL, Pierre, VION-DURY, Juliette, *Dictionnaire des mythes du fantastique*, France, Edition : Presse universitaires de Limoges.
- CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe, *Questions de mythocritique*, Paris, Edition : IMAGO, 2005.

-GARDES-TAMINE, Joëlle HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Edition ARMAND COLIN, Janvier 2003.

-GUIRAND, Félix, SCHMIDT, Joël, *Mythes et mythologies*, LAROUSSE, 2008.

-PONT-HUBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Coll. n°24, Edition HACHETTE LITTERATURE, 2003.

-MANGUEL, Alberto, GIANNI, Guadalupe, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Edition : Acte Sud, 1998.

### **THESES ET MEMOIRES :**

-DEMERS, Dominique, « Représentation et mythification de l'enfance dans la littérature jeunesse », thèse de Doctorat en études française, Décembre 1993, université du Québec, Montréal.

-PAQUETTE-BÉLANGER, David, « Mondes possibles et cohérence logique dans l'univers fictionnel de STARGATE », mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, novembre 2015, université du Québec, Montréal.

### **ARTICLES DE REVUES :**

- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, No 8, 1966, pp. 1-27

- BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3 n°1, Québec, Département des littératures de l'Université de Laval, 1970.

- DE QUINCEY, Thomas, « Essais de littérature pathologique », in *Revue des Deux Mondes*, 4e période, tome 138, 1896, pp. 343-376.

-EUGENE, Nicole, « L'onomastique littéraire », in *Poétique* No 54, 1983, pp. 233-253.

-JACOB, François, « L'évolution sans projet », Entretien avec François Jacob, in *Le Darwinisme aujourd'hui*, Le Seuil, Col. Points Sciences, 1979, pp.145-147.

### **ARTICLES CITES DANS DES OUVRAGES THEORIQUES :**

-BARTHES, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » in Claude CHABROL, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 29-54.

-VIALA, Alain, « Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne »,

dans l'auteur, sous la direction de CHAMARAT, Gabrielle et GOULET, Alain, presses universitaires de Caen, Caen, 1996.

### **SITES RESSOURCES ET ARTICLES EN LIGNE :**

- AKE, Jean-Patrice, « Au commencement était le logos : du logos d'Hermès au logos d'Héraclite », article en ligne disponible à l'adresse :

[https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article\\_pop.asp?no=18948](https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=18948)

- BOURNEUF, Roland « L'organisation de l'espace dans le roman », Études littéraires, vol. 3 n°1, Québec, Département des littératures de l'Université de Laval, 1970.

- DARGENT, Françoise, Pierre Bottero : la « fantasy » française. Le Figaro [en ligne]. 2008 [consulté le 19 mars 2021]. Disponible à l'adresse :

<https://www.lefigaro.fr/livres/2008/07/23/03005-20080723ARTFIG00279-pierre-bottero-la-fantasy-francaise-.php>

- FRADETTE, Marie, (2007). La littérature de jeunesse de 1970 à aujourd'hui : relance, expérimentation et établissement d'une littérature. Québec français, (145), pp. 50-53. [En ligne] :

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/47308ac> (consulté le: 13/08/2021)

- FRANCOEUR, Marie, Sémiotique de la littérature et esthétique des signes, Études littéraires, 21(3), 91-107. <https://doi.org/10.7202/500873ar>. (Consulté le: 21/08/2021)

- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », In : Littérature, n°6, 1972. Littérature, mai 1972. pp. 86-110. [En ligne] :

[https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957).

-LAROCHELLE, Yves « Opposition, démarcation et intimité. Réflexion éthique concernant la science et le mythe selon Popper et Cassirer », In : Revue Philosophique de Louvain, 2008, pp. 521-543. [En ligne] :

[https://www.persee.fr/doc/phlou\\_0035-3841\\_2008\\_num\\_106\\_3\\_7789](https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_2008_num_106_3_7789)

- PATY, Michel, « Problèmes d'éthique et de science ». Raison Présente, Nouvelles Editions Rationalistes, 1997, p. 101-113. Article en ligne disponible à l'adresse :

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00167292/document>

- SCHLEGEL, Jean-Louis, « L'eschatologie et l'apocalypse dans l'histoire : un bilan controversé », Esprit 2008/3 (Mars/avril), p. 88-103.

- SIROTA, R, Education et Sociétés- Revue internationale de sociologie de l'éducation- Sociologie de l'enfance I, De Boeck Université, Paris, Bruxelles, 1998.
- <http://www.signification-prenom.com/prenom/prenom-SHAE.html>, (25/04/2021)
- <http://www.unicef.org/french/sowc05/childhooddefined.html> (21/08/2021)
- <https://www.lefigaro.fr/livres/2008/07/23/03005-20080723ARTFIG00279-pierre-bottero-la-fantasy-francaise-.php> (19/03/2021)
- Beatriz Helena Robledo, « Bibliotecaspúblicas en poblacionesmarginadas. Y eso ¿para quésirve? », Formación de lectores : escuela, bibliotecapública y bibliotecaescolar, Memoriasdel 5° CongresoNacional de lectura, Bogotá (Colombie), Fundalectura, 2002, p. 308-312 (traduction : M. P.).

### **COLLOQUES/ SEMINAIRES/ ARTICLES DE COLLOQUES :**

- WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Imaginaire et rationalité, une tension créatrice?», acte de colloque : Mythe & Science, Neuchâtel, Suisse, du 14 au 16 mars 2002.