

Le réalisme romanesque de Michael Morpugo

par **Matthieu Letourneux***



Au pays de mes histoires, ill. P. Bailey, Gallimard Jeunesse



*Le Royaume de
Kensuké*,
ill. F. Place,
Gallimard Jeunesse

Il n'existe pas encore en France de travaux universitaires consacrés à l'ensemble de cette œuvre romanesque. Matthieu Letourneux ouvre ici largement la voie en s'appuyant à la fois sur des réflexions de l'auteur et sur une analyse de ses livres, pour inscrire cette œuvre dans la grande tradition littéraire du roman d'aventures pour la jeunesse, tout en dégageant ce qui en fait la singularité et la modernité.

* Matthieu Letourneux est Maître de conférences en littérature à l'Université de Paris X-Nanterre.

Ses recherches portent sur les cultures populaires et de jeunesse. Il a participé, avec Pierre Brunel et Frédéric Mancier au *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* (Rocher, 1999), a édité Gustave Aimard, Emilio Salgari et Eugène Sue, et *Le Coureur des bois* de Gabriel Ferry (Phébus, 2009). Il a consacré une étude à la *Poétique du roman d'aventures* (PULIM, 2010) et une autre aux éditions Tallandier (avec J.-Y. Mollier, à paraître), auxquelles il a consacré un numéro de la revue *Rocambole* (2007).

Dans *Au pays de mes histoires*, ouvrage tissé de nouvelles et d'anecdotes autobiographiques, Michael Morpugo choisit d'intituler deux chapitres « Nous sommes ce que nous lisons » et « Nous sommes ce que nous écrivons », créant ainsi un effet de contraste, de décalage, dans l'interprétation de son travail d'écrivain. En effet, si le premier chapitre insiste sur l'influence de quelques grands auteurs sur sa vocation, et sur son style, le second oppose à cette idée celle d'un enracinement de l'écriture dans la connaissance du paysage, naturel en particulier, et dans la succession des expériences associées à celui-ci, contrebalançant en conclusion les remarques sur la lecture : « Ne faites pas semblant. Racontez votre histoire. Parlez avec votre propre voix. Nous sommes ce que nous écrivons, je pense, plus encore que ce que nous lisons ».

Il n'y a évidemment contradiction qu'en apparence. Tout auteur réécrit dans ses œuvres les livres qu'il a lus, mais tout écrivain authentique parle de sa propre voix. Il y a cependant, dans cette façon

d'offrir un va-et-vient entre une expérience s'enracinant dans un paysage (celui de la vie insulaire, de la lande, de la campagne...) et le goût des lectures, une volonté de déterminer, en filigrane, une esthétique personnelle, dans ce qu'elle a peut-être de paradoxal.

Pour bien comprendre cette posture, il faut sans doute resituer Michael Morpurgo dans la conception anglo-saxonne du roman. On le sait, celle-ci a longtemps opposé deux termes, le *romance* (littérature d'imagination) et le *novel* (littérature réaliste). C'est dans la catégorie du *romance* que l'on classe généralement la plupart des productions de littérature pour la jeunesse, en particulier les récits d'aventures¹. Or, si l'on observe les figures littéraires dont Michael Morpurgo nous dit qu'elles l'ont marqué, il s'agit souvent d'auteurs appartenant à cet univers du *romance* : auteurs de contes, comme Hans Christian Andersen, Milne ou Beatrix Potter, auteurs de romans d'aventures géographiques, comme Rudyard Kipling, de romans d'aventures historiques, comme George Alfred Henty, maritimes, comme Cecil Scott Forester, Patrick O'Brian ou John Masefield (peut-être évoqué cependant pour ses contes), etc. Enfin, il est significatif que l'auteur fasse un cas particulier de Robert Louis Stevenson, qui n'est pas seulement l'auteur de *L'Île au trésor*, roman d'aventures que Michael Morpurgo place au sommet de la littérature², mais qui est aussi le grand théoricien, à la fin du XIX^e siècle, d'un retour du *romance*³, tentant de donner une dignité nouvelle au *storytelling*, au plaisir de raconter des histoires. Or, c'est comme un *storyteller* que se définit Michael Morpurgo, et en se pla-

çant sous la figure tutélaire de Stevenson, il se situe dans la perspective du *romance*, qui veut que « pour qu'un livre ait une résonance, pour qu'il captive le lecteur, un auteur doit rendre l'invraisemblable vraisemblable »⁴.

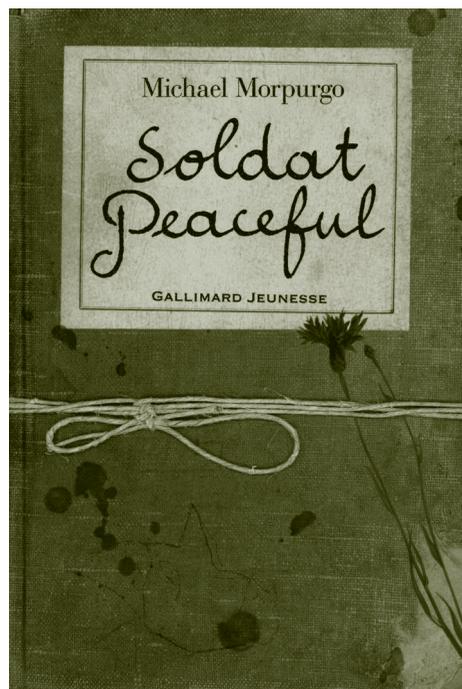
Et de fait, malgré leur souci manifeste du réel, la plupart des romans de Morpurgo entretiennent d'intimes relations avec l'esthétique du *romance*, laquelle correspond à la catégorie que Jean-Marie Schaeffer appelle le « romanesque »⁵.

Une littérature d'évasion...

Les œuvres de Michael Morpurgo mettent volontiers en scène un univers de fiction qui dépayse le lecteur, et lui demande donc de substituer à son expérience l'imagination. La plupart s'inscrivent par exemple dans un contexte historique, et prennent pour toile de fond des grands événements collectifs : Première et Seconde Guerre mondiale (*Cheval de guerre* et *Soldat Peaceful* pour la Première, *Anya* ou *L'Étonnante histoire d'Adolphus Tips* pour la Seconde), famines irlandaises du XIX^e siècle (*Le Trésor des O'Brien*), Moyen Âge (*Jeanne d'Arc*, *Le Roi Arthur*, *Robin des bois*), etc. À cet écart de l'Histoire s'ajoute fréquemment celui de la géographie, avec une importance toute particulière accordée à la nature : montagnes himalayennes (*Le Roi de la forêt des brumes*), Afrique du Sud (*Le Lion blanc*), Australie (*Seul sur la mer immense*) Amérique (*Le Trésor des O'Brien*), Pacifique (*Le Royaume de Kensuké*) et, bien sûr, les îles Scilly, qui dépaysent moins par leur distance effective que par leur faculté à susciter les légendes, les rêveries enchantées, et les formes issues d'un passé primitif (au sens de principiel, d'originel). Pays de légendes, pays sauvages, mais

aussi villes bombardées et régions paysannes éloignées du monde du jeune lecteur des villes... plus que des espaces lointains, il s'agit de proposer des espaces d'altérité, souvent traversés par des signes de sauvagerie – à l'instar des tempêtes, animaux, violences physiques ou psychologiques. L'univers de fiction se détermine dans l'écart, et celui-ci est marqué, dans le déroulement même du récit, par une expulsion du protagoniste (généralement un enfant) de son monde familier : que le héros soit victime d'un naufrage (*Le Royaume de Kensuké*), que la guerre modifie en profondeur sa vie (*Anya*), qu'un voyage le propulse dans un monde inconnu (*Seul sur la mer immense*, *Le Trésor des O'Brien*), le récit est marqué par une rupture à plus d'un titre signifiante. Ce rôle du dépaysement, comme mise en scène d'un écart romanesque, apparaît, de façon frappante, dans certains récits de *dépaysement* au sens propre, c'est-à-dire de l'altération du pays, monde familier rendu autre par un événement destructurant : qu'on songe à la naissance du petit frère dans *Monsieur Personne* qui expulse le héros de sa famille, à l'arrivée des Allemands dans *Anya*, et surtout aux barbelés plantés autour du village, dans *L'Étonnante histoire d'Adolphus Tips*. Ce dernier cas témoigne de ce que la mise en scène du dépaysement n'a pas besoin d'être matérialisée par un voyage pour jouer son rôle de marqueur d'altérité engageant un pacte de lecture spécifique.

Cette rupture a valeur initiatique, et est le point de départ, pour le jeune héros novice, d'un trajet vers son âge adulte : la mise en scène de lieux interdits (le village barbelé, la plage de l'homme-oiseau, la partie de l'île réservée à Kensuké...) et leur franchissement sont aussi le signe de la transgression liminaire d'un enfant s'en-



Soldat Peaceful, Gallimard Jeunesse



Le Trésor des O'Brien, ill. W. Geldart, Gallimard Jeunesse

gageant vers son émancipation. Mais elle désigne également une posture recherchée chez le lecteur. En effet, inviter le lecteur à s'engager avec le héros dans l'espace excentrique, c'est lui proposer de quitter un monde familier pour l'introduire à une autre relation de la fiction au réel. Le voyage, comme les dépaysements historiques, géographiques ou sociaux, comme encore la confrontation à un monde sauvage et souvent brutal, indiquent tous un même mouvement, celui d'un récit invitant à faire un pas de côté, à s'aventurer dans un univers romanesque, et à en accepter les conventions dépayesantes.

Ce pas de côté vers un espace et un mode de représentation différents se traduit littérairement par des effets de suspens, par un jeu sur le mystère. Un tremblement fantastique matérialise ainsi ce franchissement symbolique : qui dépose les poissons la nuit près du jeune Robinson (*Le Royaume de Kensuké*) ? Pourquoi un homme se cache-t-il dans la forêt (*Anyà*) ? Qui est Zacharie Pétreil (*Le Jour des baleines*) ? Le tremblement liminaire dit l'écart rationnel que suppose le récit romanesque. L'apparition d'animaux vient matérialiser cet écart. Ceux-ci en effet ne sont pas seulement sauvages, ils sont, bien souvent, fantastiques : c'est la tortue luth échouée bien loin des eaux qu'elle fréquente (*Le Naufrage du Zanzibar*), c'est l'orang-outang sur la plage qui paraît littéralement se transformer en vieil homme (*Le Royaume de Kensuké*), c'est le lion blanc, que l'enfant entrevoit alors même qu'on lui annonce qu'une telle bête ne peut exister (*Le Lion blanc*), c'est, bien sûr, le yéti assis près de l'âtre que le héros découvre alors qu'il est perdu au cœur des neiges himalayennes (*Le Roi*

de la forêt des brumes). De la tortue luth au merveilleux lion blanc, et du lion blanc au yéti, on voit combien, chez Michael Morpurgo, le réel peut être troué de visions fantastiques. C'est ce qui explique encore la possibilité qu'il se donne de faire le choix du merveilleux médiéval (*Le Roi Arthur, Beowulf*), ou d'adopter, écart le plus radical, puisqu'il est ontologique, le point de vue d'un animal (*Cheval de guerre, Les Neuf vies du chat Montezuma*).

... qui s'inscrit dans la veine du roman d'aventures...

Le glissement du héros, et du lecteur avec lui, vers un espace du romanesque, produit du récit, parce qu'il génère du désordre, du trouble. On reconnaît là la logique du roman d'aventures, dont les récits convoquent fréquemment l'intertexte : récit maritime (*Le Naufrage du Zanzibar, Sur la mer immense*), récit de monde perdu (*Le Roi de la forêt des brumes*, qui cite explicitement Rider Haggard), robinsonnade (*Le Royaume de Kensuké*), roman d'aventures historiques (*Robin des bois, Jeanne d'Arc*), voire western (*Le Trésor des O'Brien*)... Comme dans le roman d'aventures, le basculement dans un univers dépayesant a non seulement une valeur pour l'histoire (jouant, on l'a vu, avec les intertextes des récits initiatiques) et pour le pacte de lecture (invitant le lecteur à adopter une posture romanesque), mais aussi pour la structuration du récit lui-même et sa thématisation, puisque cette mise en situation du héros dans un univers extraordinaire se traduit, dans la logique narrative, par la figuration d'une crise et de sa résolution : l'instabilité de l'écart suppose, au terme du récit, un retour à l'ordre, ou au moins à une autre forme

d'équilibre. Ce mouvement structurel d'une crise appelant à un retour à l'ordre est généralement thématiqué dans le récit : il s'agira de sauver des Juifs (*Anyà*), de retrouver un chat (*Adolphus Tips*), ou de rejoindre la civilisation (*Le Royaume de Kensuké*, *Le Roi de la forêt des brumes*). Cette crise peut également épouser toute une existence. C'est en effet l'un des traits particuliers de l'œuvre de Morpurgo que d'étendre le récit à une vie entière (ou au moins à une partie considérable de l'existence) : dans *Le Naufrage du Zanzibar*, un frère et une sœur sont séparés pendant des années, dans *Les Neuf vies du chat Montezuma*, nous suivons le destin d'un chat jusqu'à sa mort, dans *Le Lion blanc*, l'animal perdu ne sera retrouvé que par le héros adulte, dans *Seul sur la mer immense*, l'énigme de la clé ne sera même résolue que par la fille d'Arthur... À chaque fois, il s'agit bien d'une crise, puisqu'elle introduit un déséquilibre que le récit s'efforcera de compenser. Mais elle paraît prendre valeur métaphorique pour l'existence entière – autrement dit, cette interrogation à laquelle le mouvement du récit tente de répondre, c'est celle du sens même de l'existence.

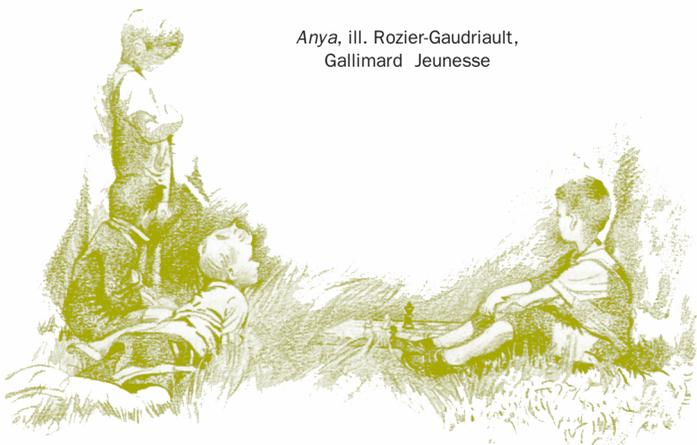
La crise et le dépaysement se traduisent par la mise en scène d'une série d'aventures et de rencontres extraordinaires – car, des Juifs cachés dans la forêt à la rencontre avec Monsieur Personne, c'est toujours à des découvertes et des aventures hors du commun que sont conviés les héros. Celles-ci s'accompagnent d'un bouleversement de l'univers social, à la suite d'événements extérieurs (la guerre, un naufrage), mais aussi, très souvent, intimes (la mort d'un des deux parents ou la dislocation de son autorité apparaît ainsi comme l'une de ces ruptures obses-

sionnelles des récits⁶). Cette rupture liminaire se traduit par le sentiment d'une violence généralisée, dont l'échelle peut varier considérablement, du risque de mort (*Le Royaume de Kensuké*, *Le Roi de la forêt des brumes*) aux peurs enfantines et adolescentes (*Le Lion blanc*, *Le Jour des baleines*), ou même à force de désespoir existentiel (*Monsieur Personne*). Dans tous les cas, la crise et les aventures entraînent l'altération d'une existence, dont le protagoniste sortira durablement transformé.

On comprend alors le lien qui existe avec le roman d'aventures, non seulement dans les récits qui pastichent le genre (*Le Roi de la forêt*, *Le Royaume de Kensuké*), mais dans toutes les œuvres qui jouent avec les formes de l'épopée. Le référent épique, frappant quand l'auteur se réfère au roi Arthur, à Jeanne d'Arc ou à Robin des Bois, est en réalité toujours présent implicitement, puisque le modèle narratif reste celui d'une initiation héroïque : au terme du récit, celui qui n'était qu'un enfant est devenu un homme, parfois célébré (*Le Lion blanc*, *Le Royaume de Kensuké*), parfois anonyme, mais grandi par son action ou les décisions qu'il a prises (*Anyà*, *Soldat Peaceful*). Dans tous les cas, même si elle est presque toujours teintée de désenchantement, l'aventure du personnage renvoie à une conception ascensionnelle, épique, de l'existence, menant le protagoniste de l'enfance à l'âge adulte, et les péripéties sont autant d'épreuves qualifiantes pour le héros. Le modèle solaire d'un héros allant vers son apogée rappelle la logique du roman d'aventures, même quand le récit prend la forme modeste de l'expérience de vie d'un enfant.

Mais Michael Morpurgo s'éloigne résolu-

Anya, ill. Rozier-Gaudriault,
Gallimard Jeunesse



Cheval de guerre,
ill. W. Glasauer,
Gallimard Jeunesse



Le Roi de la forêt des brumes,
ill. F. Place, Gallimard Jeunesse



ment de l'idéal viril et aristocratique sur lequel reposait le roman d'aventures – idéal qui a en partie conduit à la Seconde Guerre mondiale. Loin de chercher à nier la rupture qu'a constitué la guerre dans l'histoire de la littérature pour la jeunesse et de se contenter d'un pastiche des formes anciennes de romans d'aventures, Michael Morpurgo fait de la guerre, ou de ses équivalents (la famine, la misère et les autres formes de violence), l'un des lieux de cristallisation de l'aventure. Mais dans un même mouvement, il refuse l'esthétisation de la force, propre au genre⁷, en inversant systématiquement les signes associés traditionnellement à ces lieux de l'aventure. Ainsi de la guerre qui, loin de susciter les scènes de bravoure héroïques, est vue de l'extérieur, par ses victimes (*Anya*, *Adolphus Tips*) ou par des acteurs secondaires, découragés, totalement dépassés par les événements (*Soldat Peaceful* et même... *Cheval de guerre*) ; le héros de romans géographiques (par exemple Ashley, dans *Le Roi de la forêt des brumes*) se révèle démuné, haï par les populations locales et est sauvé par ceux-là même que la tradition littéraire l'aurait vu dominer, des êtres primitifs, les yétis. De même, le choix de recourir à un protagoniste enfant, sans lui attribuer des ressources ou une force hors du commun (comme le faisaient les romanciers pour la jeunesse, d'Arnould Galopin à Enid Blyton), tend à défaire l'esthétisation de la violence, pour n'en souligner que l'extrême brutalité : aucun des héros n'accomplit des exploits extraordinaires ; tous, au contraire, ne cessent de répéter leur dénuement face aux événements : jamais Michael n'aurait pu survivre dans l'île sans Kensuké, et l'aventure de Harry

n'est que la conséquence de son besoin d'échapper à un monde qu'il vit comme hostile, signe de sa fragilité (*Monsieur Personne*)... Plus généralement, l'héroïsme tient plutôt à la résistance des personnages aux événements qu'à leur engagement dans une logique romanesque : nul souci de gloriole dans la volonté d'une petite fille de retrouver un chat (*Adolphus Tips*) ou dans celle d'aider des enfants juifs (*Anyà*), mais une série de choix ponctuels qui, accumulés, créent une expérience qui influe sur toute une vie. De même, les mécanismes traditionnellement associés au romanesque pour permettre l'esthétisation de l'aventure sont souvent désamorçés par l'auteur : il n'y a pas de certitude que les bons triompheront des méchants (ils peuvent même mourir, comme dans *Soldat Peaceful* ou dans *Seul sur la mer immense*), les ennemis sont loin d'être toujours des « méchants » (*Anyà*), bref, Morpurgo évite d'installer les conditions de ce manichéisme que suscite généralement le romanesque, et qui conduit à associer toujours les actions et les intérêts du héros au bien, permettant une adhésion complète du lecteur à un processus narratif univoque. L'effort, qui affleure souvent, d'opposer le réel aux constructions romanesques procéderait d'une même volonté : Morpurgo confronte la misère des pionniers au mythe du Far West (*Le Trésor des O'Brien*), il déconstruit l'idéal de domination associé traditionnellement à la robinsonnade, et malmène le mythe de l'aventurier-roi dans *Le Roi de la forêt des brumes*. On voit comment la reprise des conventions romanesques est contrebalancée par un effort pour la mettre à distance, combien les stéréotypes du genre sont confrontés au réel. Tous ces éléments sont en effet révélateurs d'une

volonté de démystification. Celle-ci s'accompagne à chaque fois d'une insistance sur les traits d'une quotidienneté qui contredit l'idée d'un caractère exceptionnel de l'aventure : que ce soit sur l'île de Robinson, en Amérique, sur le front ou dans un village occupé, ce qui l'emporte, ce sont les activités journalières, l'incidence du climat, et les émotions et sentiments (de fatigue, de bien-être) liés aux événements vécus par les protagonistes, dans une attention au détail fort éloignée de l'usage des procédés d'exagération et de grandissement caractérisant la littérature d'aventures.

... en confrontant les héros à la cruauté du monde réel...

Ainsi assiste-t-on à une volonté de relire la poétique de l'aventure dans une perspective réaliste. Le basculement du personnage, et, avec lui, du lecteur, dans un univers dépaysant propre au romanesque devient alors, paradoxalement, une confrontation au réel et à son horreur. Loin de se traduire par une mise à distance permettant de produire les effets d'esthétisation de la violence, comme c'est habituellement le cas, l'univers dans lequel bascule le héros est un moyen pour l'auteur de confronter le lecteur à des événements politiques et sociaux qui sont à l'origine du monde dans lequel il vit : la bombe atomique (*Le Royaume de Kensuké*), la déportation des Juifs (*Anyà*), les souffrances des immigrés (*Le Clan des O'Brien*), la violence éducative (*Le Lion blanc*), le désespoir dans lequel peuvent se retrouver les plus démunis (*Le Naufrage du Zanzibar*) et, toujours, l'inhumanité de la guerre (qui peut être évoquée, de façon paradoxale, à travers le sort d'un cheval, révélant par l'absurde un processus de déshumanisation généra-

lisée⁸), sont quelques-uns de ces événements qui font aventure, et qui révèlent combien l'écart romanesque se révèle plongée dans le réel. À chaque fois, les événements se traduisent par une prise de conscience du personnage qui permet sa maturation, entraînant une initiation plus intime qu'héroïque.

Le retournement du romanesque en réalisme, et du dépaysement en interrogation sur le monde, se révèle naturellement dans le traitement de l'Histoire et de la géographie. Certes, le décalage du temps et de l'espace est source de romanesque, nous l'avons vu, mais dans un espace suffisamment proche pour n'être pas totalement imaginaire. L'univers de fiction est exotique pour un jeune lecteur, mais sans hétérogénéité radicale avec notre monde, tels la vie des habitants des Pyrénées (*Anyà*), un village entouré de barbelés (*Adolphus Tips*), ou Londres ravagée par les bombes (*Monsieur Personne*). De même, le dépaysement qu'apporte l'Histoire n'est pas celui, total, d'un passé lointain, mais celui, plus relatif, des générations précédentes, dont les récits familiaux transmettent encore le souvenir. De même, les légendes sont-elles réinscrites dans un traitement réaliste du monde, comme lorsqu'elles sont rapportées à la vie rude des insulaires, marins et paysans, dont l'auteur décrit les activités quotidiennes (*Le Jour des baleines*, *Le Naufrage du Zanzibar*).

Le monde n'est jamais totalement hétérogène à celui des lecteurs, et ceux-ci conservent souvent vis-à-vis de lui une certaine familiarité qui est renforcée par les souvenirs et la culture partagée. C'est du moins un tel lien que Morpurgo nous invite à tisser quand il met en scène la transmission dans ses œuvres : c'est un

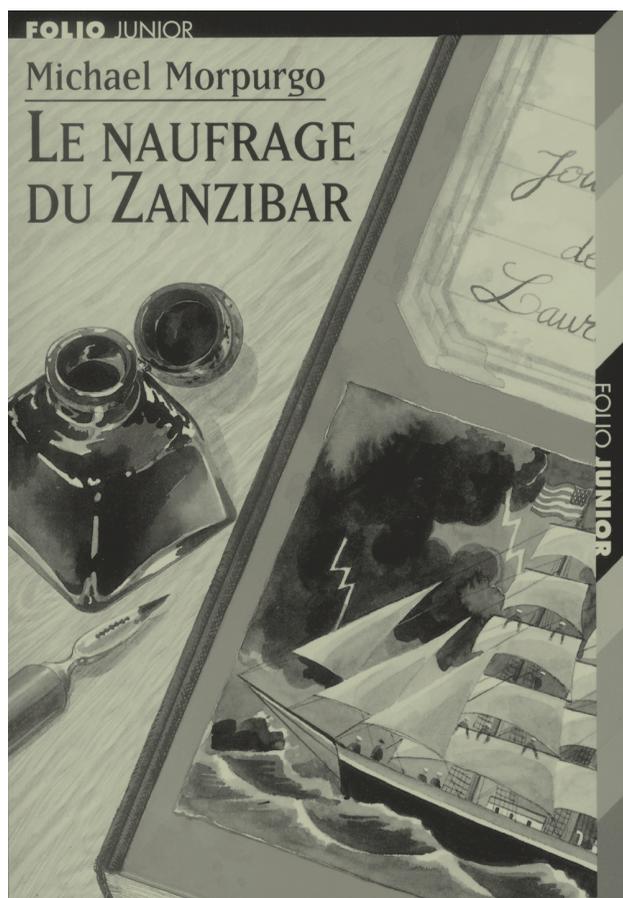
narrateur premier, plus proche du lecteur, qui entend par Millie, désormais vieille, l'histoire du *Lion blanc*, et le narrateur du *Naufrage de Zanzibar* reçoit à la mort de sa tante le récit qui nous est conté ; c'est en regardant aujourd'hui un tableau représentant Joey, que le narrateur du *Cheval de guerre* peut proposer à ses lecteurs le récit par l'animal de ses souffrances à la guerre. Enfin, tandis que les parents sont généralement expulsés du récit (créant cet effet de décentrement romanesque que nous avons décrit), des aïeux viennent se substituer à eux, opposant la logique du lien par le conte et par la transmission aux liens du foyer et du sang : le grand-père de Jo dans *Anyà*, Oncle Sung dans *Le Roi de la forêt des brumes*, grand-mère O'Brien rapportant le récit de l'arrivée de sa famille qu'elle avait entendue elle-même de son grand-père (*Le Trésor des O'Brien*), tous transmettent et guident par leur récit un destinataire mis en scène dans le texte. De façon significative, Michael Morpurgo choisit même d'enraciner le conte légendaire du Roi Arthur dans les îles Scilly, et de narrer le récit à un enfant d'aujourd'hui par la bouche même d'Arthur, comme s'il s'agissait de souligner le fait que l'Histoire ou la légende n'a de sens que pour un présent⁹.

La question de la transmission

On voit combien la question d'une transmission générationnelle par un tiers qui n'est pas le géniteur légal (lequel, quand il n'est pas mort, n'est généralement pas à la hauteur, en particulier quand il s'agit du père, trop lointain, trop froid), mais une figure symbolique, retrouve ici cette forme de transmission qu'est la littérature – et en particulier la littérature pour la jeunesse. Bien des romans mettent en scène

la communication littéraire : outre *Le Roi Arthur*, on citera celui du *Nauffrage du Zanzibar*, celui d'*Adolphus Tips* ou du *Trésor des O'Brien*, qui tous figurent un conteur transmettant le récit à sa descendance. Comme les aînés racontent aux personnages et narrateurs premiers leurs aventures passées, Michael Morpurgo peut transmettre les lendemains misérables de la Seconde Guerre mondiale, tout comme il peut, par les récits qu'il a entendus, souligner sa haine de la guerre et les souffrances qu'elle a causées à des proches, ou bien les difficultés matérielles des pêcheurs de ces îles Scilly auxquelles il est particulièrement attaché, et dont il ne cesse de dire qu'anecdotes et légendes lui ont été contées (donc transmises) par les habitants du cru. Dès lors, l'Histoire (comme la géographie, qui enregistre constamment la trace des légendes) se charge d'une dimension mémorielle qui l'enracine dans la réalité et contrebalance la distance romanesque de l'aventure, lui donnant du même coup une valeur existentielle.

L'aventure, loin d'être simplement source d'un plaisir irréaliste, permet de conduire le lecteur, par la médiation du personnage, dans un univers radicalement différent de celui auquel il est familier, et de l'inviter à tenir compte à la fois de modes de vie différents du sien, et de la violence du monde – une violence qui apparaît d'ailleurs politique, sociale et psychologique, autant, sinon plus, que physique. La mise en scène de figures d'aïeux et d'aînés, tous auteurs en un sens, assure un rôle de transmission, invitant le lecteur, dépaycé, à jouer le jeu du récit sans en occulter la cruauté. Le dépaysement permet de donner à voir, de donner à ressentir.



Le Nauffrage du Zanzibar, ill. François Place, Gallimard Jeunesse

Il y a un sérieux chez Morpurgo qui contredit le pacte ludique qu'engage traditionnellement l'esthétique romanesque, et qui témoigne de ce que la question de la transmission et des implicites discursifs dont est porteur le texte est fondamentale. C'est en cela que l'auteur peut remotiver de façon originale les mécanismes que suscite le roman d'aventures. Car si, dans la tradition, un tel genre – en expulsant un jeune de son foyer pour lui faire subir une série d'épreuves qui lui permettront de revenir triomphal – joue avec l'imaginaire initiatique – il le fait généralement à vide : que le novice revienne initié, que l'enfant devienne adulte, que l'écuyer se révèle héros ne signifie en rien qu'un savoir ésotérique a été délivré dans le texte.

A fortiori n'y a-t-il souvent pas de vérité qui s'échange entre l'auteur et le lecteur sinon une formulation à vide des structures anciennes des récits de transmission : comme l'avait supposé Northrop Frye, le roman d'aventures n'est souvent rien de plus qu'une « version profane des mythes »¹⁰, vidée de tout sens.

Mais, chez Michael Morpurgo, le trajet de l'enfant accompagné de son guide d'adoption (aïeul ou aîné) sert de métaphore à la relation de l'auteur au lecteur ; l'Histoire se fait mémoire et l'espace dépayçant est rapporté, directement ou indirectement, aux expériences de l'auteur ; le détour romanesque permet le dévoilement du réel ; la violence de l'aventure est une fenêtre sur le monde. Ce monde que l'enfant découvre dépayçant, l'auteur, cet autre guide, l'affirme familier ; ces événements extraordinaires vécus par le héros, l'auteur les rapporte à notre réalité – effort qui explique son goût d'un pathos sec, d'une souffrance évoquée crûment. Michael Morpurgo

cherche à transmettre, à travers la médiation des formes du romanesque et de l'aventure, un héritage, intime cette fois, celui d'une expérience de vie ou d'un regard sur le monde, qui permet à l'auteur de retrouver, dans ses œuvres, ce qui faisait autrefois l'attrait de certains récits d'aventures, l'impression que se joue en un sens, dans ce genre, la transmission d'un regard sur le monde entre les générations, d'un auteur vers le lecteur, d'un protagoniste enfant vers le héros adulte, du personnage vers le jeune destinataire de l'œuvre.

1. Sur le *romance*, voir Gillian Beer, *The Romance*, Londres, Routledge and Kegan Paul, « The Critical Idiom », 1970.
2. *Au Pays de mes histoires*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007.
3. Dans ses essais « À bâtons rompus sur le roman », « Une humble remontrance », « Une Note sur le réalisme », etc. (*Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1992).
4. *Au Pays de mes histoires*, op. cit.
5. Jean-Marie Schaeffer, « Le Romanesque », http://www.vox-poetica.org/t/Le_romanesque.pdf. Dans son essai, Schaeffer repère quatre traits définatoires du romanesque : l'écart avec le réel, l'importance de l'action, le recours à des personnages qui sont des types (souvent suivant un schéma manichéen) et la mise en scène de passions extrêmes. Nous nous intéresserons surtout au premier point, plus déterminant dans la notion anglo-saxonne de *romance* comme littérature du dépaysement.
6. On connaît la source autobiographique de cette obsession chez un auteur qui n'a connu que très tard son père.
7. Celle qui fait dire à Pierre MacOrlan que l'amateur de romans d'aventures se nourrit de cadavres (*Petit Manuel du parfait aventurier*, Paris, Les Sirènes, 1920).
8. *Cheval de guerre*.
9. Le procédé est proche de celui employé dans *Robin des bois*, qui propose un va-et-vient similaire entre les époques.
10. N. Frye, *L'Écriture profane*, Paris, Circé, 1996.