



L'Oiseau Bleu

7 / 2024

*Dynamiques des espaces et leurs significations dans les fictions
pour la jeunesse*

**Espaces intertextuels et virtuels dans trois récits de jeunesse de Neil Gaiman,
Stephen King, Haruki Murakami**

*Intertextual and virtual spaces in three youth literature stories from Neil Gaiman, Stephen
King, Haruki Murakami*

David TAQUET

ALITHILA, ULR 1061, Université de Lille. Institut National de Technologie du Japon (Kosen)

Édition électronique

URL : <https://revueloiseableu.fr/>

ISSN 2781-954X

Éditeur

Réseau International de Chercheurs sur le conte, la littérature et les fictions pour la jeunesse

Droit d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Les autres éléments (illustrations,
fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



Espaces intertextuels et virtuels dans trois récits de jeunesse de Neil Gaiman, Stephen King, Haruki Murakami

David TAQUET

ALITHILA, ULR 1061, Université de Lille

Institut National de Technologie du Japon (Kosen)

Résumé

Dans cet article, nous proposons d'explorer les transitions entre espaces physiques et virtuels dans *Des loups dans les murs* (*The Wolves in the Walls*) de Neil Gaiman, *La petite fille qui aimait Tom Gordon* (*The Girl who Loved Tom Gordon*) de Stephen King, et *L'Étrange Bibliothèque* (*Fushigina Toshokan*) de Haruki Murakami. Se jouant des attentes du lecteur, l'ancrage intertextuel de ces récits se substitue à l'ancrage spatial, incertain et confus. En effet, l'absence – ou du moins l'indifférence – des parents poussent les jeunes protagonistes à quitter l'espace familial et civilisé vers une quête identitaire les rapprochant de l'âge adulte. Ils s'engagent ainsi dans des espaces physiques oppressifs, aux allures de conte dédaléen. Le passage de l'espace familial vers l'étrange et l'inquiétant est accompli grâce à des transitions multidirectionnelles, voire chtoniennes. À l'intérieur même du nouvel espace physique aux connotations intertextuelles, une seconde transition a lieu, menant à un monde virtuel qui offre aux enfants une fuite temporaire, un sursis de cette cruelle réalité. Ce mouvement s'effectue à l'aide de catalyseurs, sous la forme d'objets utilitaires qui permettent aux héroïnes et aux héros de se transporter dans un espace imaginaire parallèle, ou bien même d'en invoquer un adjuvant dont le rôle est de guider les jeunes protagonistes à franchir les obstacles du monde physique.

Mots clés : Neil Gaiman, Stephen King, Haruki Murakami, Intertextualité, Réalité Virtuelle

Abstract : Intertextual and virtual spaces in three youth literature stories from Neil Gaiman, Stephen King, Haruki Murakami

In this article, we explore the transitions between physical and virtual spaces in Neil Gaiman's *The Wolves in the Walls*, Stephen King's *The Girl who Loved Tom Gordon*, and Haruki Murakami's *The Strange Library (Fushigina Toshokan)*. Playing with the reader's expectations, the intertextual anchoring of these stories replaces the uncertain and confusing spatial anchoring. Indeed, the absence – or at least the indifference – of the parents will push the young protagonists to leave the familiar and civilized space towards a quest for identity which will take them closer to adulthood. Thus, they enter oppressive physical spaces, with maze-like characteristics found in many a tale. The passage from the familiar space to the strange and disturbing is accomplished through multidirectional, sometimes chthonian transitions. Within that new physical space dotted with intertextual connotations, a second transition takes place, leading to a virtual world that offers the children a temporary escape, a reprieve from this cruel reality. This movement takes place with the help of catalysts, in the form of everyday objects that allow our heroes to transport themselves into a parallel imaginary space. These objects may also invoke a helper, one whose role is to guide the young protagonists through the obstacles of the physical world.

Keywords : Neil Gaiman, Stephen King, Haruki Murakami, Intertextuality, Virtual Reality

Une familiarité étrange et effrayante

Le gothique de jeunesse vend très bien, explique Karen Coats, mais interroge de façon différente aux récits destinés aux adultes. En effet personne ne se demande, si un récent roman d'horreur pour adultes est trop effrayant pour ses lecteurs, alors que cette question se pose naturellement pour les livres destinés aux enfants¹. La peur gothique (isolement, abandon) catalyse le départ vers une quête dans un espace fantastique dont le résultat est un passage vers l'âge adulte, avec des conclusions complexes et mitigées. Dans cet article, nous étudierons trois œuvres dont les protagonistes ont des situations initiales similaires, tout en offrant des aspects caractéristiques de leurs auteurs. *Des loups dans les murs*² de Neil Gaiman, *La petite fille qui*

¹ Karen COATS, « The Gothic in American Children's Literature » dans *The Cambridge Companion to American Gothic*, Jeffrey Andrews Weinstock (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 171-183.

² Neil GAIMAN et Dave MCKEAN, *The wolves in the Walls*, London, Bloomsbury, 2003, non paginé.

aimait Tom Gordon³ de Stephen King, et *L'Étrange Bibliothèque*⁴ de Haruki Murakami. Les trois jeunes héros font partie d'un espace familial inachevé et imprécis qui les pousse vers un fantastique intertextuel cruel et qui présente de multiples épreuves dangereuses. Paradoxalement, c'est en surmontant ces défis qui leur sont uniques que les protagonistes retournent la situation à leur avantage et réintègrent l'espace familial, tout en se rapprochant de l'âge adulte.

Un espace familial instable, incomplet et confus

Une absence physique et narrative qui rompt le lien de confiance

Marah Gubar, spécialiste de littérature de jeunesse à l'Institut de Technologie du Massachusetts (MIT), propose la prévalence de trois modèles théoriques d'écriture de l'enfant : différence, manque et parenté⁵. Dans les trois récits, les familles des enfants refusent de leur donner une voix, de leur offrir un espace narratif et choisissent donc de traiter les jeunes protagonistes comme des êtres différents et incomplets. Les auteurs eux, élisant de leur donner un potentiel narratif, ce que Gubar nomme « agency », ont choisi le modèle de parenté qui va permettre aux enfants de surmonter les transitions spatiales, une contradiction entre l'intra et l'extradiégétique qui propulse l'intrigue. Divorce, isolement physique ou moral, abandon du rôle de parent ; voici ce qui attend les trois protagonistes dans leurs situations initiales. Chez Neil Gaiman, Lucy vit dans une vieille maison entourée de ses parents et de son frère, tous très occupés. C'est ici que réside la première dissonance : sa famille ne prête pas attention à la petite fille. Trisha, l'héroïne de King, est quant à elle victime de l'explosion du cocon familial du fait du divorce de ses parents, qui cependant existent narrativement à l'inverse du garçon de *L'étrange bibliothèque* au père inexistant et dont la mère reste muette. Cette absence se manifeste visuellement tout au long du récit de Gaiman, illustré par Dave McKean. Les divisions spatiales faisant écho aux divisions familiales, certains panneaux du livre illustré se présentant comme un collage de papiers, alors que d'autres utilisent des méthodes plus conventionnelles. Le langage visuel est clair : la famille de Lucy ne la regarde qu'à peine, leurs regards fixés sur les objets qui les obsèdent : les pots de confiture pour la mère, le trombone

³ Stephen KING, *The girl who loved Tom Gordon*, New York, Pocket Books, 2000. [en ligne] <https://www.scribd.com/read/224427769/The-Girl-Who-Loved-Tom-Gordon-A-Novel>. [Consulté le 03/06/2023].

⁴ Haruki MURAKAMI, *The Strange Library*, trad. Ted Goossen, Illustrated edition, New York, Knopf, 2014.

⁵ Marah GUBAR, *The Hermeneutics of Recuperation: What a Kinship-Model Approach to Children's Agency Could Do for Children's Literature and Childhood Studies*, 2016. [en ligne] <https://doi.org/10.3138/jeunesse.8.1.291> [Consulté le 16/07/2023]

pour le père, et les devoirs du frère. L'unité spatiale apparente de la famille n'est qu'une illusion dont la réalité se dévoile au travers de l'étude du langage visuel et Lucy ne parvient pas à partager ses préoccupations quant aux bruits étranges qui résonnent dans la maison. Ce sont sûrement des souris dit sa mère, ou bien des rats selon son père, et même des chauves-souris pense son frère. Cette famille se contente de répéter le même adage qui est censé rendre l'inquiétude de Lucy caduque : c'est impensable qu'il y ait des loups dans les murs, car : « Si les loups sortent des murs, alors c'est la fin »⁶. Malgré les demandes d'explication réitérées de Lucy, sa famille refuse d'expliquer l'adage, excluant Lucy qui ne peut se retourner que vers sa peluche.

La séparation est plus flagrante encore pour Trisha, l'héroïne de King. Les raisons du divorce sont incertaines mais impliquent une séparation émotionnelle puis physique. Malgré les protestations de son frère Pete, leur mère, qui a obtenu la garde des enfants, insiste pour déménager. L'instabilité spatiale ne fait qu'empirer du fait de son insistance à organiser des sorties hebdomadaires dans le but de renforcer la nouvelle unité familiale qui exclut le père, en dépit des attentes des enfants. La mère surcompense mais ne fait que créer plus de confusion spatiale, et traumatise Trisha. Sa mère et son frère ignorent l'opinion de l'adolescente, qui prie pour que leur querelle cesse. Mais, comme dit le narrateur, Dieu n'intervient pas et n'envoie que quelques moustiques⁷. C'est ainsi que le terme « ignorer » est répété à quatre reprises lors des deux premiers paragraphes et le narrateur surnomme un peu plus loin Trisha « la fille invisible »⁸. Présence en demi-teinte et communication imparfaite créent une atmosphère d'abandon et de méfiance de la part des jeunes protagonistes de King et Gaiman, à l'inverse du garçon de Murakami marqué par la déception et la désillusion. En effet, bien que sa mère soit mentionnée tout au long du récit à une dizaine de reprises par son fils, narrateur intradiégétique, elle reste silencieuse même lorsqu'il rentre à la maison après trois nuits d'absence. Un fils qui est, à l'instar de nombreux héros adultes de Murakami, calmement confus et dépité, et dont les attentes sont déçues : « elle ne m'a rien demandé. Ni pourquoi je ne revenais pas de l'école, ni où j'avais passé les trois dernières nuits, [...] pas une seule question ou remarque. Ce n'était pas du tout son genre »⁹. Dans un cadre social traditionnel japonais où c'est la mère qui est garante du bien-être et de l'éducation de ses enfants, le lecteur se retrouve au même niveau que le

⁶ Sauf indication du contraire, toutes les traductions sont les nôtres. *If the wolves come out of the walls, then it's all over*. Neil GAIMAN et Dave MCKEAN, *The wolves in the Walls*, op. cit., p. 6.

⁷ Stephen KING, *The girl who loved Tom Gordon*, op. cit., p.21.

⁸ *Ibid.*, p.16

⁹ *She didn't ask me a thing. Not why I hadn't come from school, or where I had spent the last three nights, [...] not a single question or complaints. It wasn't like her at all.* Haruki MURAKAMI, *The Strange Library*, op. cit. ch 26.

protagoniste : surpris et inquiet par cet abandon. Il est intéressant de noter que la division de l'unité parentale est, contrairement à King et Gaiman, marquée par le non-dit. En effet, pas une seule mention du père du garçon dont on imagine qu'il est soit absent, soit marié à son travail, une réalité sociale chez les travailleurs de bureau au Japon¹⁰. C'est d'ailleurs sa mère qui lui a dit que s'il veut savoir quelque chose, il doit aller le chercher à la bibliothèque¹¹, un rôle dont on pourrait argumenter qu'il incombe aux parents. Le garçon se préoccupe d'ailleurs plus d'une inquiétude virtuelle et espérée de sa mère que du sort cruel qui l'attend dans sa geôle souterraine, une réaction inattendue et en apparence absurde dont nous verrons qu'elle n'est pas la seule. Eût-elle été réciproque, cette angoisse aurait pu constituer un idéal attendu de la relation parent-enfant et apporter au garçon une semblance de lien affectif et familial. Manque d'attention chez Gaiman, disputes chez King ou silence absolu chez Murakami produisent cependant le même résultat : l'exclusion de l'espace familial et la rupture des liens de confiance et de crédibilité entre famille et protagonistes. Que faire donc de ces attentes déçues, de cet espace familial incomplet et imparfait ?

Substitution de l'espace familial

L'intrigue met en évidence la manière dont les enfants cherchent des alternatives au réconfort familial qui leur fait défaut. Lucy dispose de « pig puppet », son cochon en peluche auquel elle se confie, et pour lequel elle n'hésite pas à retourner dans la maison, maintenant occupée par les loups. Trisha n'utilise pas de peluche mais son lecteur de radiocassette (walkman), lequel joue le rôle de corde de sécurité reliant la jeune fille à la civilisation, et à son idole, Tom Gordon, joueur de baseball dont Trisha et son père regardent ou écoutent les matchs. Son walkman, symbole d'un espace sûr et civilisé, est un objet qu'elle révère et utilise de manière religieuse « avec autant de respect qu'un prêtre pendant l'eucharistie »¹². Chez Murakami la substitution s'effectue au travers des livres qui ont une place particulière dans son œuvre, les protagonistes se référant souvent aux récits écrits afin de comprendre les liens entre l'Histoire du Japon du XX^e siècle et leur rôle dans la trame narrative. Encouragé par sa mère, le garçon se rend donc fréquemment dans cet espace de substitution. Privés d'espace familial et émotionnel et *a fortiori* de place narrative, les enfants sont ainsi contraints de fuir vers un

¹⁰ On peut se référer à l'article suivant pour une lecture sociale des oeuvres de Murakami : Celeste LOUGHMAN, « No place I was meant to be: Contemporary Japan in the short fiction of Haruki Murakami », *World Literature Today*, vol. 71, n° 1, 1997, p. 87-94.

¹¹ Haruki MURAKAMI, *The Strange Library*, *op. cit.* ch. 3.

¹² *as any priest has ever handled the eucharist*. Stephen KING, *The girl who loved Tom Gordon*, *op. cit.*, p.46.

nouvel espace plus complexe et dangereux mais qui implique, plus qu'une progression narrative, un rite de passage vers l'âge adulte.

La fuite vers un espace intertextuel

Une famille occupée dans une vieille maison, une mère divorcée qui entraîne ses enfants pour une excursion dans les bois, un jeune garçon dans sa bibliothèque locale : les auteurs rappellent aux lecteurs que le fantastique est basé sur sa proximité au réel, au mondain, puis d'une rupture brusque et brutale de ce lien. Le passage du réel au fantastique devient une métaphore commune à de nombreux récits de jeunesse : le passage de l'enfance à l'âge adulte. Ce mouvement de la réalité vers le fantastique est un puissant outil littéraire qui capture la complexité et les nuances du voyage vers l'âge adulte. Nous assistons à un voyage initiatique qui est parsemé de liens intertextuels reflétant la complexité de l'identité littéraire des textes et de l'identité personnelle des protagonistes.

Les nouveaux espaces puisent dans les contes et mythes.

Gaiman, King, et Murakami ont recours aux contes et mythes de la tradition européenne afin d'en subvertir les attentes, utilisant leurs portées allégoriques pour propulser l'intrigue et entraîner les protagonistes dans de nouveaux espaces dont ils ressortiront grandis. Comme nous l'avons précédemment établi, Trisha s'engage dans une quête de crédibilité qui se joue de nos attentes concernant l'intertexte de la fable d'Esopé, *l'enfant qui criait au loup*. La morale originale : l'honnêteté et la crédibilité sont des vertus essentielles, et les mensonges répétés peuvent provoquer perte de confiance et avoir des conséquences graves. Malgré ce retournement intertextuel, le résultat final est le même : tout comme le garçon anonyme de la fable, Lucy ne parvient pas à convaincre les adultes du danger imminent malgré son honnêteté. La disparition de la voix narrative, « agency », se retrouve dans une seconde référence intertextuelle. Description absente du récit écrit, la couleur jaune des murs apparaît évidente dans le livre illustré. Une référence spatiale et visuelle qui, selon Dalmaso, n'est pas sans rappeler un court récit aux éléments gothiques de 1892 de Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper*¹³. La référence intertextuelle est ici claire : les protagonistes féminines sont ignorées, et isolées émotionnellement par leur entourage qui crédite ces visions sur le compte

¹³ Karen DALMASO, « The Gothic in American Children's Literature » dans Neil Gaiman in the 21st century: essays on the novels, children's stories, online writings, comics and other works, Tara Prescott (éd.), Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2017, p. 29-38.

d'une imagination enfantine pour Lucy et d'une fatigue nerveuse pour Jane, l'héroïne de Perkins Gilman.

L'utilisation de l'intertexte est tout aussi claire, et même revendiquée chez King, qui dans un communiqué à la presse dit de son roman qu'il voulait réécrire le conte de Hansel et Gretel, mais sans Hansel¹⁴. La sorcière du conte est ici remplacée par le Dieu des Égarés : une bête évasive qui poursuit perfidement Lucy et dont les seules traces sont des restes de biche à moitié dévorée, ou des troncs d'arbre détruits. Une dissonance narrative s'établit entre Lucy et le lecteur qui comprend que ce dieu est probablement un ours, fréquemment présent dans les contes. De plus, l'onomastique nous permet de remarquer un détail intéressant : le nom de jeune fille de la mère de Trisha est Andersen, nom qu'elle a repris à la suite du divorce et qui pourrait faire référence à Hans Andersen. Cette mère, bien qu'elle soit facteur de confusion spatiale, renforce de fait la création d'un intertexte appartenant à l'univers des contes, ayant enseigné à sa fille les rudiments de la survie en forêt, et l'aide ainsi dans sa quête, telle une adjuvante.

Murakami s'éloigne de l'univers des contes pour pénétrer celui de la littérature moderne et des mythes grecs. L'espace de la bibliothèque est à la fois kafkaïen et mythologique, un aspect récurrent dans l'œuvre du romancier japonais. Murakami, dont l'œuvre la plus célèbre est le roman *Kafka sur le Rivage*¹⁵, est un grand admirateur de l'écrivain austro-hongrois. En 2006, il a remporté le prix littéraire éponyme dédié à cet écrivain. Dans son étude onomastique, Betiel Wasihun explique que Murakami floute les limites entre fiction et réalité avec son utilisation du nom « Kafka » et capture de fait son aspect liminaire¹⁶. Ainsi, la réaction Kafkaïenne du garçon, lors de sa descente dans les sous-sols de l'étrange bibliothèque, est typique de Murakami, un mélange d'apathie et de cynisme quant à l'absurdité de la situation incongrue et à la liminalité de l'espace, s'étonnant ainsi qu'une bibliothèque locale ait les moyens de construire un « labyrinthe » malgré le manque de subventions d'état¹⁷. L'étroitesse et la verticalité de ce labyrinthe, espace illogique, se confronte à l'espace en apparence infini de la forêt dans laquelle Trisha se perd. Mais, comme le remarque Strecher, Murakami parsème ses récits de références qui fusionnent les cultures. Il mélange habilement la mythologie

¹⁴ George W. BEAHM, *The Stephen King companion: four decades of fear from the master of horror*, 1. ed, New York, Thomas Dunne Books, 2015, p. 350.

¹⁵ Haruki MURAKAMI, *Kafka on the shore.*, Random House USA, 2005.

¹⁶ Betiel WASIHUN, « the name "kafka": evocation and resistance in haruki murakami's kafka on the shore », *mln*, vol. 129, no 5, 2014, p. 1199-1216, [en ligne], doi: 10.1353/mln.2014.0101 [Consulté le 01/07/2023]

¹⁷ Haruki MURAKAMI, *the strange library*, *op. cit.*, ch. 5.

grecque classique et la mythologie japonaise ancienne, effaçant ainsi les frontières entre les traditions¹⁸.

Unheimlichkeit et liminalité

Le passage vers ces espaces intertextuels ne se fait pas brusquement et implique une transition, une liminalité. Concept pensé par Jentsch, puis développé par Freud en 1919, le phénomène de *Unheimlichkeit* est aussi parfois appelé « étrange familiarité ». Freud suggère que cette sensation d'étrangeté apparaît lorsque ce qui aurait dû rester secret, et caché devient manifeste, telle des doubles ou des mannequins prenant vie¹⁹. Cependant, c'est la proximité au réel plus que son éloignement qui renforce cet effet, rendant les détails réalistes d'autant plus essentiels, notamment lorsqu'il s'agit d'un lieu en apparence ordinaire, telle que la bibliothèque de Murakami dont le sous-titre de la version Japonaise de 2014 est très marquant : *Die Unheimliche Bibliothek*²⁰. C'est ainsi qu'avant que la maison de Lucy ne soit envahie par des loups, une transition auditive s'effectue qui marque l'étrange familiarité. Elle entend les loups dans les murs, mais le narrateur hésite entre la peur et la comédie, utilisant un ton qui reste donc aussi comique qu'effrayant ; répétitions et allitérations créant un rythme enjoué, d'autant plus renforcé par la grande variété dans la langue anglaise, d'onomatopées : « C'étaient des cracs et des boums »²¹. Plusieurs nuits d'affilée, elle entend ces bruits, allant crescendo, auxquels personne d'autre ne semble prêter attention. Un silence absolu est suivi de l'irruption des loups des murs, évènement qui met fin à la période liminaire. C'est ici que les doubles apparaissent et parodient les habitants humains, exagérant de ce fait leurs traits quotidiens : un loup joue bruyamment du trombone, un autre se goinfre des confitures que la mère de Lucy a consciencieusement mises en pot, alors même qu'un troisième loup bat les records de jeux vidéo du frère. Dans chaque cas, le style visuel de McKean reflète cette dualité, et met en lumière ce que le récit de Gaiman évoque. Des illustrations au crayon pour les loups, tels qu'ils sont représentés dans les contes pour enfants, et des photocollages réalistes pour les objets représentant la famille. Curieusement, aucun loup ne semble parodier Lucy, signalant sa singulière capacité de naviguer sans effort entre deux espaces, comme le montre son intrusion non détectée dans la maison lorsqu'elle récupère sa peluche.

¹⁸ Matthew C STRECHER, *the forbidden worlds of Haruki Murakami*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

¹⁹ Heidi SCHLIPPHACKE, « The Place and Time of the Uncanny », *Pacific Coast Philology*, vol. 50, no 2, 2015, p. 163, [en ligne] doi: 10.5325/pacicoasphil.50.2.0163 [Consulté le 02/07/2023]

²⁰ Haruki MURAKAMI, *Toshokan Kitan-Die unheimliche Bibliothek*, Tokyo, Shinchosha, 2014.

²¹ *They were crinkling noises and crackling noises*. Neil GAIMAN et Dave MCKEAN, *The Wolves in the Walls*, op. cit.

Plus qu'un mouvement vers l'étrange, Trisha se rapproche du sauvage. Il ne s'agit plus d'une étrange familiarité, mais d'un sous-genre du gothique américain. Jeffrey Andrew Weinstock note en effet que la forêt fait partie de ce qu'il définit comme la « Gothicized American Wilderness » : S'y rendre, c'est laisser derrière soi la civilisation, abandonner foi et famille, et revenir transformé, si l'on revient un jour²². Comme pour Lucy, la transition est partiellement auditive : l'absence totale de sons humains, le bruit du vent, et le bourdonnement incessant des moustiques sont autant d'indices d'une progression vers l'espace sauvage. Cette progression, qui suit les manches d'un match de baseball, s'effectue sur quatre chapitres, soit le tiers du roman, et va de pair avec les leçons de sa mère concernant la vie sauvage. Elle a partagé son savoir avec sa fille : les plantes à éviter, les baies comestibles, et même comment aller aux toilettes dans la nature. Il semble donc que malgré la distance physique, Trisha se rapproche de sa mère, à l'inverse de l'éloignement que l'on constate chez Murakami. À la différence du mouvement latéral – intérieur vers extérieur de la maison – chez Gaiman, ou horizontal – de la lisière de la forêt vers son centre – chez King, Murakami dépeint une transition chtonienne : labyrinthique et verticale. Suivant les pas du bibliothécaire vers ce qu'il pense être une salle de lecture, le garçon est ainsi surpris de découvrir un couloir aux multiples détours et ramifications²³ puis, toujours plus étonné qu'effrayé, il décrit un espace aux connotations gothiques : un lourd verrou, une porte qui grince, tandis qu'il entame la descente d'un très long escalier plongé dans l'obscurité²⁴. Une fois dans le nouvel espace, chaque enfant s'engage à sa façon sur un chemin, un axe qui les rapproche d'une certaine caractéristique de l'âge adulte : crédibilité, spiritualité, et savoir.

Les enfants entament une quête de croissance au dénouement incertain

Lucy s'engage dans une quête de crédibilité dont les transitions spatiales sont latérales et immédiates, son éloignement étant différent de celui des deux autres héros. En un instant, les loups sortent des murs, pénétrant dans l'espace familial, tandis que la famille en est exclue. En effet, plus qu'une séparation marquée par une distance physique (nous pensons par exemple à Trisha qui marche plusieurs centaines de kilomètres dans les bois), il s'agit là d'une séparation émotionnelle et de vérité. Ignorée, Lucy ne parvient pas à persuader sa famille et ne peut tout d'abord que se résigner devant son impuissance dans sa quête de crédibilité, une impuissance qui la rapproche de fait du garçon de la fable d'Esopé qui aperçoit les loups. Sa quête n'est

²² Jeffrey Andrew WEINSTOCK, *The Cambridge companion to American gothic*, op. cit.

²³ Haruki MURAKAMI, *The Strange Library*, op. cit., ch. 5.

²⁴ *Ibid.* ch. 5.

cependant pas vaine puisqu'elle réintègre finalement à la fois le foyer et l'espace de crédibilité narrative auquel sa famille lui avait interdit l'accès sous prétexte de son imagination débordante. Il s'agirait donc d'une fin heureuse pour Lucy, si ce n'est qu'un jour elle entend des barrissements dans les murs. « Tu crois que je devrais leur dire ? » demande la petite fille à son cochon en peluche, qui réplique ironiquement « Je suis sûr qu'ils s'en rendront compte très vite »²⁵. Gaiman se sert de cette prosopopée pour laisser au lecteur un dilemme : les parents auront-ils retenu la morale de l'histoire ?

La transition spatiale récurrente du familial vers le sauvage, la dilatation de l'espace sont accompagnées par une contraction introspective, en particulier dans le roman de King. En effet, privé de contact humain, Trisha songe à sa famille, au divorce de ses parents, à son idole, et entame surtout une quête spirituelle et religieuse, profondément marquée par une conversation avec son père concernant l'existence d'une force généralement bienveillante. Cette quête présente des similitudes avec la nouvelle de Nathaniel Hawthorne, *Young Goodman Brown* (1835), dans laquelle la forêt joue également le rôle d'allégorie de la perte d'innocence, tout en symbolisant les peurs et les épreuves qui transforment le protagoniste. Curieusement, et contrairement à la plupart de ses récits dans lesquels les enfants sont à la fois protagonistes et victimes, Stephen King donne une fin heureuse à Trisha. Malgré une double pneumonie, elle survit à sa quête dans la forêt, sa famille réunie au complet à son chevet à l'hôpital impliquant que l'espace familial est reconstitué, du moins temporairement. Le garçon de Murakami s'engage seul sur le chemin du savoir. Il fait preuve d'une érudition inquisitive peu commune pour un enfant comme le démontrent les livres qu'il rend à la bibliothèque : des livres tels que « comment construire un sous-marin », « mémoires d'un berger ». Son avenir est malgré tout autrement plus tragique. Parvenant à échapper au sort cruel qui lui était réservé, il se retrouve seul dans une bibliothèque déserte. De retour chez lui, et donc dans un espace familial, après avoir disparu trois jours, il n'échange qu'un « bonjour »²⁶ avec sa mère qui ne commente en rien son absence et lui sert son petit déjeuner, une mère qui mourra de façon inexplicable un mardi. Le narrateur se remémore ces événements, doutant même de leur véracité (la perte de ses nouvelles chaussures pour seule preuve) et déclare sa solitude absolue, dans un espace d'exclusion, à l'inverse des deux héroïnes précédentes qui peuvent, elles, se réjouir d'un retour dans un espace à la fois familial et familial.

²⁵ *Do you think I should tell the rest of them? I'm sure they'll find out soon enough.* Neil GAIMAN et Dave MCKEAN, *The Wolves in the Walls*, op. cit.

²⁶ À noter la subtile différence avec la version anglaise de 2014, dans laquelle pas un mot n'est échangé.

Le nouvel espace est cruel mais solidaire

Chaque transition évoque chez les enfants un sentiment de perte, de danger, voire de mort mais paradoxalement ces nouveaux espaces leur permettent de rencontrer des alliés dans leur quête.

Des espaces cruels et menaçants

Comme nous l'avons vu précédemment, le ton des *Loups dans les Murs* est tantôt effrayant, tantôt parodique, mais jamais terrifiant. Malgré l'utilisation des loups comme antagonistes, il n'est jamais question d'être attaqué ou dévoré, comme c'est bien souvent le cas dans les contes. Lucy n'a donc pas peur pour elle-même mais craint de perdre les deux choses qui lui tiennent le plus à cœur : sa maison et son cochon en peluche. En apparence, la perte de la maison, de l'espace domestique et d'une peluche semblent bien moins cruelles que les sorts qui attendent Trisha et le garçon. Cependant, comme le rappelle Danièle Henky, qui prend « Blanche Neige » comme exemple dans son article concernant le deuil dans la littérature de jeunesse, la perte de l'espace domestique représente en elle-même une mort symbolique²⁷. Une page sombre du livre illustré est consacrée à cette inquiétude : on y voit Lucy, recroquevillée sur le gazon, imaginant un loup difforme avalant sa peluche, faisant écho au sort réservé aux cochons dans le conte *The Three Little Pigs* de James Halliwell.

La peur joue un rôle prédominant dans l'intrigue chez King et Murakami, et devient un outil de manipulation dont se servent les antagonistes. Trisha n'est pas seulement traquée par l'ours. King utilise un vocabulaire équivoque qui laisse planer le doute sur l'état de conscience de l'adolescente déshydratée, fiévreuse et somnolente, qui pénètre dans un espace mystique dont le lecteur ignore s'il est symbolique ou réel. Trisha y rencontre une figure encapuchonnée dont le visage est un essaim de guêpes. Il s'agit du prêtre du Dieu des Égarés, qui la prévient du sort tragique qui l'attend : terrifiée par cette créature insaisissable, elle n'en sera que plus tendre et délicieuse²⁸. Cet espace mystique disparaît bientôt, et le narrateur prolonge le fantastique alors qu'il ne confirme, ni ne dénie son existence : c'étaient peut-être les baies qu'elle a ramassées qui auraient rendu Trisha délirante. La cruauté de l'espace souterrain où se trouve la geôle du garçon de Murakami aurait aisément sa place dans un conte de Perrault. Le

²⁷ Danièle HENKY, « Deuil, initiation, résilience et leur inscription en littérature pour la jeunesse » dans Bochra Charnay et Thierry Charnay (dir.), *L'oiseau bleu*, n°3, Juillet 2022, « La mort et le deuil dans les fictions pour la jeunesse ». <https://revueloiseaubleu.fr/wp-content/uploads/2022/08/D.-Henky-Deuil.pdf>

²⁸ Stephen KING, *The girl who loved Tom Gordon*, op. cit., p.90.

bibliothécaire établit ainsi les termes de la captivité du jeune garçon : en un mois, il devra apprendre par cœur les trois épais volumes concernant la collecte des impôts dans l'empire ottoman s'il veut être libéré, faute de quoi le bibliothécaire lui dévorera le cerveau. Une tromperie narrative, assure son esclave l'homme-mouton, indiquant que le bibliothécaire/ogre souhaite juste engraisser le garçon car les jeunes cerveaux instruits sont délicieux. Les menaces ne sont pas seulement destinées au garçon puisque l'homme-mouton sera enfermé dans un pot rempli de dix milles chenilles pendant trois jours s'il n'obéit pas au maître des lieux. Alors que King laisse entendre que c'est la peur ressentie par la proie qui la rend plus goûteuse et qui affame l'ours, le bibliothécaire engraisse métaphoriquement le garçon de connaissances afin de mieux le dévorer.

Des adjuvants atypiques

Selon son schéma actantiel²⁹, Greimas propose que l'adjuvant dans un récit soutient le héros dans sa quête en lui fournissant conseils, compétences et réconfort. Cela peut être un mentor bienveillant, un compagnon fidèle ou même un objet magique qui aide le héros à surmonter les obstacles et atteindre son objectif. Lucy trouve dans l'expérience de réalité virtuelle, adaptation directe du récit de Gaiman, un adjuvant atypique et inattendu : le lecteur/joueur. Tout comme le livre illustré permet au dessinateur de mettre en valeur ce que l'auteur suggère à l'écrit, cette adaptation en réalité virtuelle permet au joueur de vivre et ressentir les éléments majeurs du récit au travers de l'apport technologique. Tout est fait pour encourager l'utilisateur à pénétrer l'espace diégétique : nous pouvons interagir avec Lucy et l'environnement claustrophobique de la maison, alors que nous cherchons des traces, des preuves de l'existence des loups au travers d'une série d'activités ludiques. Malgré le danger, et l'incrédulité de ses parents, Lucy trouve – grâce à la réalité virtuelle – un lien de confiance, et d'égalité³⁰. Il n'en reste pas moins que notre existence même est remise en question par les parents pour lesquels nous ne sommes que l'ami imaginaire de Lucy, au même titre que son cochon en peluche.

Illusion, ou vision, Tom Gordon apparaît à Trisha à plusieurs reprises lors de son aventure dans la forêt. Il représente un lien familial avec son père et devient littéralement une idole que la petite fille peut prier, sachant que le Dieu qu'elle avait précédemment prié ne peut

²⁹ Algirdas Julien GREIMAS, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, vol. 8, no 8, 1966, p. 28-59. Consulté en ligne https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1114

³⁰ Lors du lancement de l'expérience, Lucy passe outre les réglages du joueur et nous convainc d'ajuster la perspective du casque, nous ramenant ainsi à sa taille.

ou ne semble pas vouloir l'aider. Prolepse ou vœu pieu, elle conditionne sa survie à la victoire de Tom Gordon dans le match qu'elle écoute à la radio³¹. Alliés hétéroclites du garçon de Murakami, la jeune fille muette aux cheveux brillants et l'homme-mouton définissent le caractère mythique de l'espace sous-terrain. La première pourrait être perçue comme l'avatar d'Ariane guidant Thésée vers la sortie du labyrinthe, tandis que l'homme-mouton, plus proche de la créature mythique hybride que des animaux doués de parole que l'on retrouve dans les contes et fables, évoque le minotaure, mais dans un rôle de donateur. Ses alliés démontrent que malgré l'enfermement du garçon, l'espace est complexe et paradoxal, qu'il ne s'agit pas d'un espace de privation complète. En effet, le garçon trouve les repas que ses nouveaux amis lui servent excellents, qui incluent même des saucisses de Toulouse³². Alors même qu'il est terrifié par le bibliothécaire, l'homme-mouton, communique de précieuses informations au garçon qui l'aideront à échafauder un stratagème pour s'échapper. Lors de son évasion en compagnie de ses adjouvants, le garçon affronte une dernière fois le bibliothécaire et ses menaces hyperboliques³³. La jeune fille réapparaît sous la forme d'un étourneau qui se sacrifie pour permettre au garçon d'échapper au bibliothécaire infernal et à son compagnon, un chien rouge-brun qui, faute d'être tricéphale tel Cerbère, possède six griffes à chaque patte. Tout comme Orphée, le héros sort seul de l'espace chthonien laissant derrière lui la jeune fille dont il était tombé amoureux.

Conclusion

Traversant des espaces fluides et complexes, les protagonistes de Gaiman, King et Murakami passent du familier à l'intertextuel, contraints par l'absence ou l'indifférence parentale à quitter une stabilité précaire pour s'engager dans des espaces dangereux mais libérateurs. Lors de cette quête incertaine vers l'âge adulte, chacun des protagonistes acquiert un trait de caractère marquant cette progression. Gaiman reconstitue ainsi l'espace familial, à la fois physique et virtuel (la maison), qu'il restitue, du moins temporairement, aux propriétaires légitimes. La crédibilité que sa famille accorde désormais à Lucy légitime la voix narrative de l'héroïne, bien que l'ironie finale laisse la porte ouverte à un cycle sans fin, faisant écho aux possibilités transmédiales que l'auteur britannique affectionne particulièrement. Dans un espace mystique dont ni le lecteur ni le narrateur ne peuvent affirmer s'il est symbolique ou

³¹ Stephen KING, *The girl who loved Tom Gordon*, *op. cit.*, p.72.

³² Haruki MURAKAMI, *The Strange Library*, *op. cit.*, ch. 11.

³³ *Ibid.*, ch. 24.

réel, l'héroïne de King est confrontée à son panthéon personnel, faisant écho aux convictions de l'auteur. Celui-ci surprend le lecteur par son optimisme sobre, contrastant avec les fins cruelles dont il est habituellement coutumier. Une fois la quête de Trisha achevée, King la réintègre dans l'espace familial et émotionnel, laissant envisager une suite heureuse, tout en laissant ouverte la question de la reconstitution de l'unité parentale. Enfin, c'est Murakami qui rapproche le plus distinctement son protagoniste de l'âge adulte, ou du moins de l'archétype solitaire, désœuvré et apathique dont il se sert dans ses romans. Certes, le jeune garçon a échappé au bibliothécaire, mais il semble n'avoir rien conservé ni appris de cette quête, si ce n'est quelques connaissances ésotériques et des amis probablement imaginaires. Pire encore, le retour dans l'espace maternel n'offre aucun réconfort et est suivi par le décès de la mère.

Ainsi, bien que les résultats de ces parcours individuels soient mitigés, ils reflètent non seulement la vision du monde de chaque auteur, mais aussi les thèmes récurrents qui cimentent l'ensemble de leur œuvre, dont la majorité ne fait pas partie de la littérature de jeunesse. Une fois le récit achevé, le lecteur est conduit dans un espace équivoque qui n'offre que peu de certitudes quant à l'avenir des enfants, mais qui ouvre une multitude de possibilités.

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

GAIMAN Neil et Dave McKean, *The wolves in the Walls*, London, Bloomsbury, 2003.

KING Stephen, *The girl who loved Tom Gordon*, New York, Pocket Books, 2000. [en ligne] <https://www.scribd.com/read/224427769/The-Girl-Who-Loved-Tom-Gordon-A-Novel>.

[Consulté le 03/06/2023]

MURAKAMI Haruki Murakami, *The Strange Library*, trad. Ted Goossen, Illustrated edition, New York, Knopf, 2014.

———, *Toshokan Kitan-Die unheimliche Bibliothek*, Tokyo, Shinchosha, 2014.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

BEAHM George W., *The Stephen King companion: four decades of fear from the master of horror*, New York, Thomas Dunne Books, 2015.

COATS Karen, « The Gothic in American Children's Literature » dans *The Cambridge Companion to American Gothic*, Jeffrey Andrews Weinstock (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 171-183.

COWAN Douglas E., *America's dark theologian: the religious imagination of Stephen King*, New York, New York University Press, 2018.

DALMASO Karen, « The Gothic in American Children's Literature » dans *Neil Gaiman in the 21st century: essays on the novels, children's stories, online writings, comics and other works*, Tara Prescott (éd.), Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2017, p. 29-38.

GREIMAS Algirdas Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, vol. VIII, 1966, p. 28-59.

[en ligne] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1114 [Consulté le 22/07/2023]

GUBAR Merah, *The Hermeneutics of Recuperation: What a Kinship-Model Approach to Children's Agency Could Do for Children's Literature and Childhood Studies*, 2016. [en ligne] <https://doi.org/10.3138/jeunesse.8.1.291> [Consulté le 16/07/2023]

HENKY Danièle, « Deuil, initiation, résilience et leur inscription en littérature pour la jeunesse », dans Bochra Charnay et Thierry Charnay (dir.), *L'Oiseau Bleu*, n°3, Juillet 2022, <https://revueloiseableu.fr/dossier/la-mort-et-le-deuil-dans-les-fictions-pour-la-jeunesse/>

LOUGHMAN Celeste, « No place I was meant to be: Contemporary Japan in the short fiction of Haruki Murakami », *World Literature Today*, vol. LXXI, n° 45, 1997, p. 87-94.

MURAKAMI Haruki, *Kafka on the Shore.*, Random House USA, 2005.

SCHLIPPHACKE Heidi, « The Place and Time of the Uncanny », *Pacific Coast Philology*, vol. 50, n° 2, 2015, p. 163, [en ligne] doi: 10.5325/pacicoasphil.50.2.0163 [Consulté le 02/07/2023]

STRECHER Matthew C, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014. WASIHUN Betiel, « the name "kafka": evocation and resistance in haruki murakami's kafka on the shore », *mln*, vol. 129, n° 5, 2014, p. 1199-1216, [en ligne], doi: 10.1353/mln.2014.0101 [Consulté le 01/07/2023]

WEINSTOCK Jeffrey Andrew, *The Cambridge companion to American gothic*, Cambridge, Cambridge university press, 2017.