Une figure de passeur dans la littérature dite 'de jeunesse' : Le Voyage d'Oregon, de Rascal et Joos

Jean-Charles Chabanne

▶ **To cite this version:**

Jean-Charles Chabanne. Une figure de passeur dans la littérature dite 'de jeunesse' : Le Voyage d'Oregon, de Rascal et Joos. Paul Carmignani. Figures du passeur, Presses universitaires de Perpignan, pp.51-65, 2001. hal-00922128

HAL Id: hal-00922128
https://hal.science/hal-00922128

Submitted on 23 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

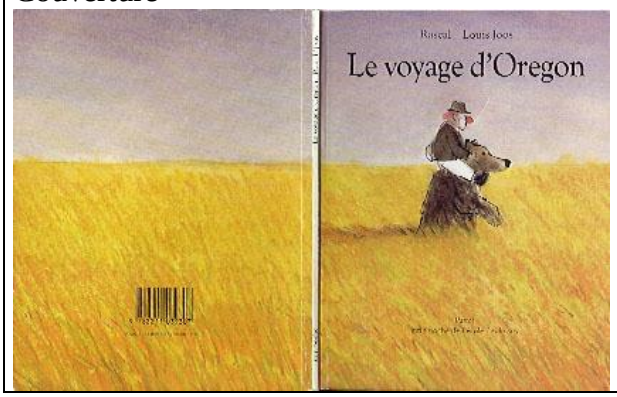
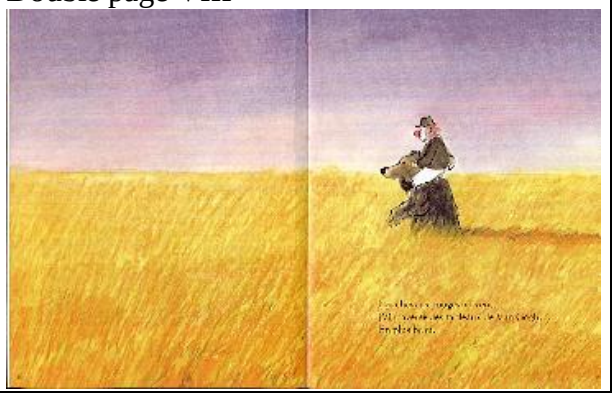
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une figure de passeur dans la littérature dite « de jeunesse » : *Le Voyage d'Oregon*, de Rascal et Joos

Un soir, Oregon m'a parlé.
Comme dans les livres pour enfants...
« Conduis-moi jusqu'à la grande forêt, Duke[1]. »

Le Voyage d'Oregon [2] est un album illustré qui raconte comment un clown traverse une partie des Etats-Unis avec un ours de cirque (c'est Oregon) pour le libérer dans les Montagnes Rocheuses. Quelques images, quelques mots : l'ouvrage ne renie pas les lois du genre, et l'on pourrait s'étonner de voir consacrée une étude universitaire aux 35 pages d'un livre pour enfants...

Le Voyage d'Oregon est l'histoire d'un Passage et le motif du Passeur apparaît sans ambiguïté sur la couverture qui reprend l'illustration située au centre du récit : un ours, plongé dans des blés jusqu'au poitrail, traverse un paysage immense en portant sur ses épaules un petit homme au nez rouge.

Couverture	Double page VIII
	

Couverture et scène axiale : le passage de la mer jaune

Dans la pratique scolaire de la lecture d'album, la couverture est plus que le simple support du titre : le médiateur adulte prend toujours soin de mettre en place à partir d'elle un horizon de lecture qui rassemble le plus possible d'éléments tirés de l'image et du texte et mobilise les intertextes disponibles. Il récapitule avec son lecteur les premières hypothèses narratives. Autrement dit, son poids dans la dynamique interprétative est considérable[3].

[1] La mise en page des passages cités est respectée intégralement (alinéas en particulier).
[2] *Le Voyage d'Oregon* a été publié en 1993 par un éditeur spécialisé (l'Ecole des Loisirs, collection Pastel). L'illustrateur est Louis Joos, né à Bruxelles en 1940, dessinateur de bandes dessinées, illustrateur de livres de jeunesse et professeur d'Art à Bruxelles. L'auteur est Rascal, né en Belgique en 1959, qui travaille tantôt comme auteur, tantôt comme auteur-illustrateur.
[3] A noter qu'il en est de même dans la littérature populaire en général (romans roses, polars...) : même quand la couverture est la seule image offerte au lecteur, elle joue à la fois un rôle d'appel, un rôle d'identificateur de genre et un rôle d'interprétant premier.

En ouvrant l'album à plat en son milieu exact, on constate que la couverture reprend à l'identique la double page centrale (18-19). Le recto est (presque) la même illustration pleine page que le verso : un champ rouge et jaune occupe plus deux-tiers du cadre qu'il partage avec le ciel bleu-rose.

Le seul motif présent sur ce fond graphiquement épuré est l'ours, enfoncé dans le blé ou l'herbe jusqu'au ventre, portant le clown sur ses épaules, laissant derrière lui comme un sillage. La force de cette image-clé tient à son minimalisme, qui renforce les significations : l'isolement, l'immensité, et aussi le partage qu'effectue la ligne d'horizon entre l'ours et le clown, qui se trouvent l'un du côté du ciel, l'autre du côté des blés. La dimension graphique du récit illustré ici trouve toute sa force : l'image raconte, explique, mais aussi en mettant le sens au travail, se fait *symbole*.

L'album nous rappelle ainsi au travail de l'imagerie dans la lecture, au sens d'abord cognitif d'activation d'images mentales contruites autant par les apports du lecteur que par les indications du texte. Lire c'est sans doute en partie *visualiser*[4], d'où les déceptions que produisent parfois les adaptations au cinéma de certains livres.

Le lecteur a besoin d'images, et d'abord d'images quasi-concrètes, d'un signifiant iconique pour lancer l'imagination au travail, y compris dans le travail symbolique qui consiste justement à donner à l'image concrète le statut dynamique du symbole. Mais Bachelard là-dessus a bien dit que sans cette imagination d'abord matérielle il n'y aurait pas d'imagination « abstraite » et ni de pensée conceptuelle.

En outre on aurait tort d'oublier que l'illustration joue un rôle dans la littérature pour adultes, en dehors des genres où elle domine sémiotiquement : la B.D., le roman-photo, la presse... Dans la littérature populaire, elle a joué (avec les « illustrés ») et joue un rôle important. Mais ailleurs tout autant : par exemple dans les planches illustrées en hors-texte : on pense aux déitions illustrées de Verne chez Hetzel, par exemple, ou aux éditions de luxe qui mêlent le travail d'un graveur ou d'un peintre au texte. L'illustration est plus qu'un paratexte périphérique.

Mode de lecture

Le mode habituel de lecture de l'album (en général guidée par l'adulte) fait de la double page l'unité sémiotique traitée, parfois simple (illustration sur deux pages), parfois subdivisée (page, demi-page, etc.). La lecture du texte accompagne le parcours de l'image ou la suit, plus rarement le précède. Le rapport quantitatif texte / image peut être très inégal : si on a des albums muets, on peut trouver aussi, à l'autre extrême, des textes aussi longs qu'une petite

[4] Il faudrait dire « ressentir corporellement », car sans doutes tous les sens, y compris proprio-ceptifs, sont sollicités.

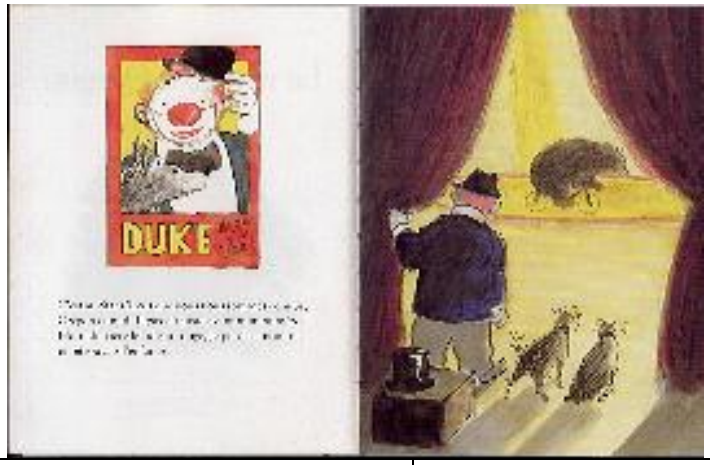
nouvelle[5]. Dans *Le Voyage d'Oregon*, le récit se répartit sur 16 doubles pages, et les blocs de texte ne comportent que 2 à 8 lignes.

Un jeu complexe de correspondances et de tensions s'organise entre image et texte, ce qui distingue cette lecture de celle de la narration purement verbale. On se rapproche de la dynamique sémiotique du cinéma ou du théâtre (plan, séquence, montage, dialogue...), plus encore que de la bande dessinée, à cause de la relative « lenteur » du découpage[6].

Ce sont ces unités visuelles-textuelles que nous commenterons en suivant d'abord l'ordre de la narration, développant ici et là les thématiques qui traversent l'œuvre dans sa totalité.

Première séquence : premi ère nuit (doubles pages I à III). Cirque, piste, cage : enfermement

Double page I

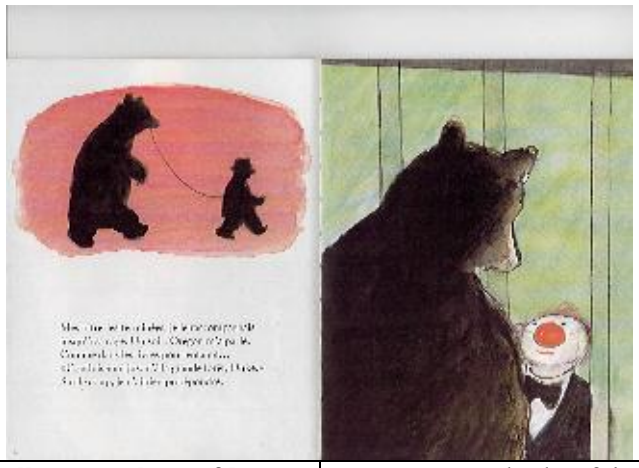


p. 5 : ill. deux-tiers supérieurs : une affiche (plan-cravate du clown et d'un chien, légende « Duke, the star of the clowns »). C'est au Star Circus que nous nous sommes connus, Oregon et moi. Il passait juste avant mon numéro. Blotti derrière le rideau rouge, je perdais mon trac et retrouvais l'enfance.	p. 6 : ll. pleine page, plan moyen : au premier plan, un personnage en chapeau vu de dos, deux chiens à ses côtés, encadrés par le rideau ; au second plan, sur la piste, un ours à bicyclette.

[5] Par exemple chez Clément, Van Allsburg, Sîs, Bruel, etc.

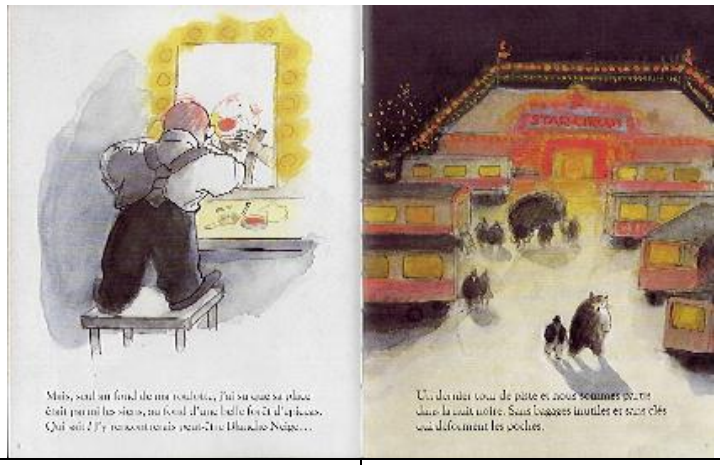
[6] L'image n'est pas nécessairement strictement parallèle au texte : ceui-ci fait écho à ce qui a été vu ou qui reste à voir : par exemple, « le ciel de suie » évoqué pages V évoque aussi l'image IV.

Double page II)



p. 6 : Moitié sup. : en silhouette de profil, aplat noir sur fond rouge : l'ours guidé par le clown par sa chaine (plan moyen). Mes pitreries terminées, je le raccompagnais jusqu'à sa cage. Un soir, Oregon m'a parlé. Comme dans les livres pour enfants… « Conduis-moi jusqu'à la grande forêt, Duke. » Sur le coup, je n'ai rien pu répondre.	p. 7 : L'ours de dos faisant face au clown à travers les barreaux de la cage (plan serré, plongée).

Double page III



p. 8 : Duke, debout sur un siège, devant le miroir d'une loge (plan américain) ; touche son visage de ses doigts Mais, seul au fond de ma roulotte, j'ai su que sa place était parmi les siens, au fond d'une belle forêt d'épicéas. Qui sait ? J'y rencontrerais peut-être Blanche-Neige…	p. 9 : Plan général, plongée : l'ours et le clown s'éloignant des véhicules et du chapiteau de cirque ; extérieur nuit (noir / rouges-jaunes) Un dernier tour de piste et nous sommes partis dans la nuit noire. Sans bagages inutiles et sans clés qui déforment les poches.

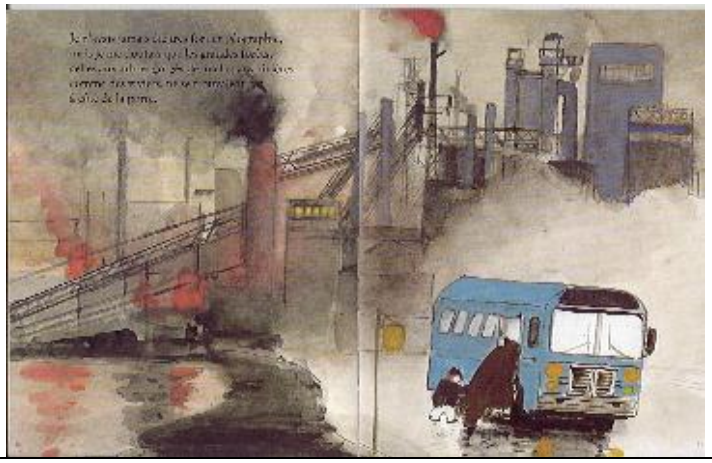
En trois doubles pages est mise en place une situation initiale qui fait une place large à l'implicite. Implicite de l'*enfermement* dans un temps bouclé sur lui-même par l'itératif : « il passait juste avant mon numéro ». Implicite de l'enfermement dans un espace clos, figuré par la piste, la cage, et le cirque, à l'image de l'affiche serrée sur le personnage, du rideau qui le « cache », de la roulotte où il est seul.

Implicite de la *dépréciation* apporté par la figure du clown : « mes pitreries terminées... », et ce masque de moquerie auquel il fait face, et que redouble l'auto-ironie cruelle « j'y rencontrerais peut-être Blanche-Neige... » qui désamorce le merveilleux : l'ours lui a parlé « comme dans les livres pour enfants ».

Dès cette ouverture, ces éléments négatifs sont mélés avec des thématiques destinées à se développer par la suite : la relation entre l'ours et le narrateur, qui est d'apaisement et de retour à l'enfance. La complicité, qui fait qu'on se comprend (Oregon m'a parlé) et enfin la promesse d'un passage, qui exige le dépouillement: « sans bagages et sans clés ».

Séquence 2 : la nuit, la ville, le motel (doubles pages IV à VI)

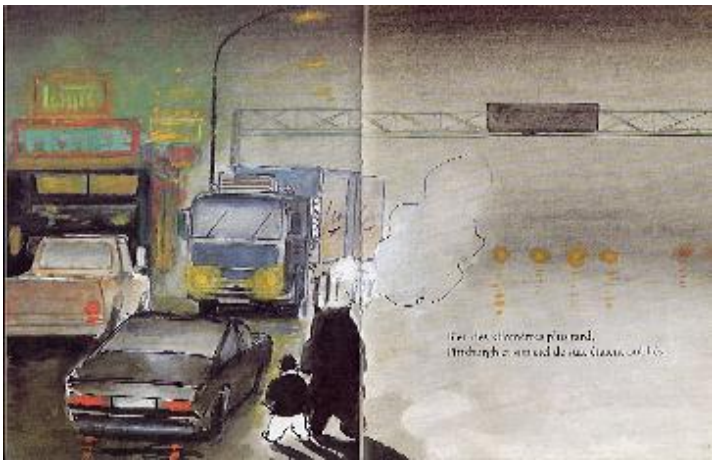
Double page IV



p. 10-11 : Texte en haut à gauche
Je n'avais jamais été très fort en géographie,
mais je me doutais que les grandes forêts,
celles aux arbres gorgés de miel et aux rivières
comme des viviers, ne se trouvaient pas
à côté de la porte.

Ill. pleine double page; plan général : sur un fond gris, brumes, fumées, flammes et éléments d'installations industrielles, Duke et Oregon montent dans un autobus bleu.

Double page V



p. 12-13 : Ill. pleine double page ; plan général, extérieur nuit, légère plongée. Même couleurs que IV (brumes, fumées et tâches lumineuses voilées) ; sur la p. gauche, des véhicules ; au fond des bâtiments et des enseignes. La page de droite est presque vide, presque au milieu, en bas, vus de dos, Duke et O

Bien des kilomètres plus tard,
Pittsburgh et son ciel de suie étaient oubliés.

Double page VI)

p. 15 : Moitié supérieure, centre image, détourée : une enseigne lumineuse de motel Une nuit au Sioux Motel, deux allers simples pour Chicago et trois cents hamburgers avaient eu raison de mes économies. Mais peu m'importait. J'étais heureux de faire ce voyage avec Oregon. Moi qui, enfant, n'avais pas eu d'ours en peluche…	p. 16 : Image pleine page, pas de texte : plan moyen, plongée, intérieur jour : Au fond, Duke regarde un western sur une télé en buvant un Coke à la paille ; au premier plan, Oregon mange des sandwiches assis à côté d'un amoncellement d'emballages et d'hamburgers alignés devant lui.

Dans cette deuxième unité narrative, qui commence avec la page de transition où les deux héros quittent le cirque « dans la nuit noire », la thématique de l'enfermement et de la dépréciation se poursuivent, dessinant un premier cercle à franchir. Espace hostile, étouffant, fermé : l'obscurité y est renforcée de fumées industrielles, de brumes crasseuses, d'humidités atmosphériques asphyxiantes (« ciel de suie »). Les lumières voilées et brouillées ne font que ressortir la matière hostile qui les affaiblit. Ce monde est celui de la ville, des complexes industriels informes, des espaces péri-urbains dominés par les mécaniques et les architectures inhumaines, qui reconfigurent dans l'imaginaire moderne les prisons de Piranese et l'Enfer. Enfin le motel ouvre le réseau des stéréotypes du voyage en Amérique, avec son enseigne lumineuse, son effigie dérisoire de l'Indien, la chambre grise, la télévision (sur laquelle passe un western !), et la junk food...

Mais tout cela est ce qu'on doit franchir, en abandonnant tout ce qui retient, à commencer par l'argent. Ce qui importe c'est que la promesse soit tenue et le passage engagé, qu'Oregon paye d'ailleurs de sa seule présence : « j'étais heureux ». Oregon est une image d'ours-jouet, à la fois double de son propriétaire, enfant, et sans doute protecteur. L'ours est

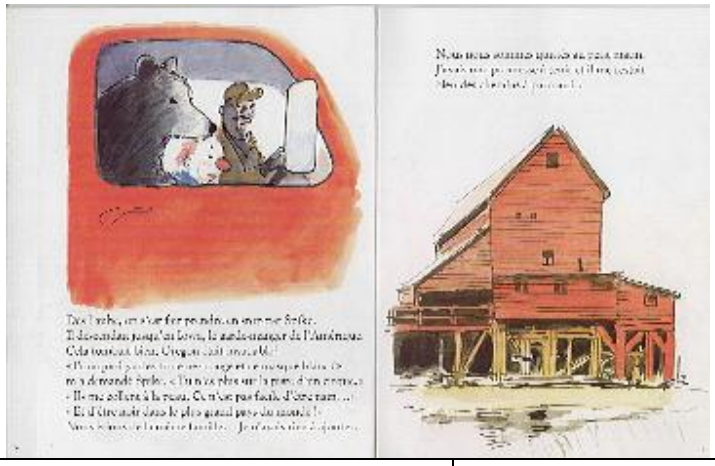
cet animal paradoxal qui évoque à la fois la douceur de l'édredon (Duke s'en fera un oreiller, plus tard) et une brutalité dangereuse, évoquée par un appétit d'ogre :

Trois cents hamburgers... Oregon était insatiable !

A la fois jouet domestique et bête sauvage : Duke le conduit vers une renaissance à sa vraie nature, en même tant qu'il s'en fait un ami, un alter ego, il le rend à la sauvagerie et à l'hostilité naturelle. La vérité narrative passe par le paradoxe sans le résoudre.

Séquence 3 : sur la route (VII à XII)

Double page VII



p. 16 : Moitié supérieure : plan serré, cabine de véhicule, Oregon, Duke et un chauffeur noir. Dès l'aube, on s'est fait prendre en stop par Spike. Il descendait jusqu'en Iowa, le garde-manger de l'Amérique. Cela tombait bien, Oregon était insatiable ! « Pourquoi gardes-tu ce nez rouge et ce masque blanc ? » m'a demandé Spike. « Tu n'es plus sur la piste d'un cirque. » « Ils me collent à la peau. Ce n'est pas facile d'être nain… » « Et d'être npoir dans le plus grand pays du monde ? » Nous étions de la même famille… Je n'avais rien à ajouter.	p. 17 Nous nous sommes quittés au petit matin. J'avais une promesse à tenir et il me restait bien des chemins à parcourir. 2/3 inférieur : vue d'ensemble d'un bâtiment agricole, comme vu d'un véhicule.

Une des pages les plus bavardes de l'album ! La « bande-son » prend le dessus momentanément pour un dialogue à demi-mots. Spike le chauffeur y joue à sa manière un rôle de passeur *matériel*, comme les véhicules successifs qu'emprunteront Oregon et Duke (voir XI), mais aussi *spirituel*. Il fait parler Duke sur son **masque** : c'est le seul moment du récit où le personnage-narrateur renonce un peu au non-dit. C'est aussi un moment où la convention qui ancrait le texte dans le merveilleux cède à une forme de réalisme qui n'a rien de puéril. Le *masque* est ici avoué protéger autant que définir, c'est une essence plus qu'un accident, d'où la réplique de Spike qui leur reconnaît à tous deux le même statut de réprouvés AREV. Un des lieux d'enfermement de Duke est le regard de l'autre.

Le mot **clown** n'est jamais employé, alors que son masque, son chapeau et son nez sont visibles à chaque page (par ex. p. 15) jusqu'au dénouement (voir XVI). Que Duke reste un clown en dehors du cirque est évidemment symbolique. *Bouffon.*, il est dérision de l'humain,

sa face pitoyable et dégradée, voir son double mortifère, celui qui casse et détruit, met en désordre, spectre blanc.

Mon numéro... Mes pitreries...

Il est aussi celui qui, de cette position décentrée, regarde le monde *de biais* et peut en dénoncer les tares ; il est un miroir de l'humain, et ses pitreries sont des révélations. Ambivalence et incertitude du rire, qui tient à la fois de la jouissance et de la crispation, de la perception simultanée d'un surcroît de sens et de sa négation.

ICI IRONIE autodérision, autodépréciation avec Blanche-Neige ? ? une § à part

De surcroît, on y apprend ce qui n'était que peu visible à partir d'indices visuels (surtout p. 8 et p. 16) : Duke est un **nain**. Son infirmité le renvoie en marge du côté des monstres et des animaux[7]... ou des Noirs, mais il est aussi une figure de l'enfant, ce qui n'en fait pas nécessairement une figure bénigne. Oregon est pour Duke un retour apaisant à l'enfance :

Blotti derrière le rideau rouge, je perdais mon trac et retrouvais l'enfance. (I)

Ce qui lui permet sans doute de l'entendre parler tout naturellement, non sans que le commentaire ironise sur ce trait de merveilleux et aussitôt le trouble :

Un soir, Oregon m'a parlé. Comme dans les livres pour enfants…(II)

Plus loin, Duke évoque à la fois le bonheur présent et un passé douloureux où il est fait allusion à l'ours-jouet-confident-protecteur :

J'étais heureux de faire ce voyage avec Oregon.
Moi qui, enfant, n'avais pas eu d'ours en peluche… (VI)

Oregon comme oreiller, je me suis assoupi... (XII)

On voit comment les réseaux lexicaux du récit se nouent en isotopies multiples : « nous étions de la même famille », enfance, peluche, oreiller, endormissement, « je perdais mon trac »... et contrastées : trac, « seul », « ce n'est pas facile... », comme la nuit noire et fumeuse de Pittsburgh s'oppose à la nuit apaisée de la fin (XV). Ainsi avec la rencontre de Spike le vrai voyage commence au sortir de la nuit :

Dès l'aube... au petit matin... au saut du lit...

à l'opposé des soirées et des nuits du cirque :

Un soir... dans la nuit noire... Pittsburgh et son ciel de suie... une nuit...

Le passage se fait en pleine lumière, vers la lumière pure (« dans le matin *blanc* » XV et surtout XVI), vers un espace infiniment ouvert qui annonce la page suivante, allégorie centrale du Passage.

[7] Les nains de cour étaient parfois « traités comme des animaux apprivoisés » (*Dictionnaire des symboles*, s.v., Seghers, 1969).

Double page VIII (voir supra avec étude de la couverture

La position axiale de ce tableau lui donne un poids particulier. On y retrouve les thématiques de la fiction : celle du passage, bien sûr, mais aussi son **ambiguïté**, puisque ici le véhicule et le Passeur c'est Oregon, Saint-Christophe à fourrure. Singularité du traitement du motif dans ce texte : le Passeur pourrait être le « Passé », et la requête d'Oregon un prétexte, et le voyage d'Oregon un voyage *vers*l'Oregon... Le *nous* et le *on* sont remplacés par *je*.

Il faudrait dire un mot de la référence à Van Gogh, parce qu'elle illustre la densité des associations sémantiques et sémiotiques das cet album. Sur le plan plastique, la référence est évidente, mais plus indirecte qu'une citation ou un pastiche, plus une palette colorée, dominée par des rouges, des jaunes, des verts, et au-delà est convoquée une biographie et un rapport au monde nourrit du mythe éveillé par ce nom, qui fait par exemple écho aux « cheveux rouges », lesquels relie aussi à la « tête nue » baignée de vent de Rimbaud. À moi, l'histoire d'une de mes folies...

On peut aussi se demander : passer *vers où* ? Sur la couverture, l'ours se déplace de gauche à droite, mais dans la page centrale il est orienté de droite à gauche, comme si la scène se bouclait sur elle-même, tandis que le mouvement ainsi orienté contredit nos habitudes figuratives. La mise en scène de l'immensité (absence de bordure) donne un effet de ralentissement, de suspension, pour n'évoquer plus que le déplacement pour lui-même, dans un espace réduit à une épure, une abstraction (au sens même de l'histoire de la peinture) : la traversée de la Beauté du monde.

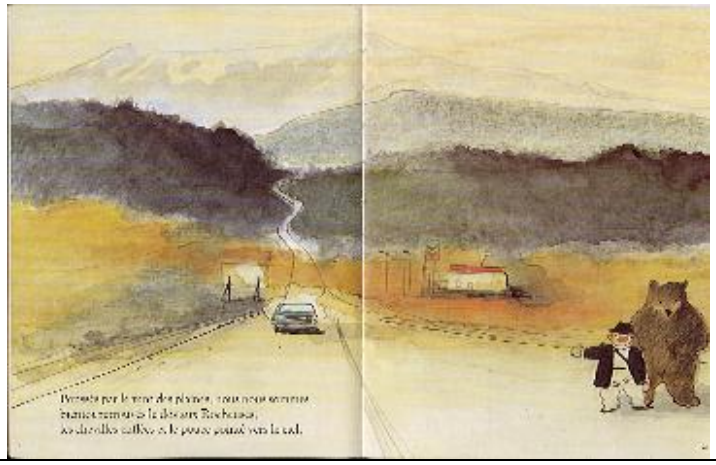
Double page IX

p. 20 : On cheminait sous la grêle. On festoyait dans les maïs. On somnolait dans l'herbe tiède. On rêvait sous les étoiles. Les oiseaux pour réveille-matin, les rivières pour salles de bains, le monde entier nous appartenait. Il me restait deux dollars oubliés au fond de ma musette.	p. 21 : Ill. pleine page : Duke et O, de face, marchant sous la pluie

J'en ai fait des ricochets sur la Platte River. En bas, gros plan sur un épi de maïs, détouré	

Second passage relativement long, qui prend le relais de l'image pour évoquer une accumulation. L'anaphore esquisse un rythme poétique, l'imparfait marque à la fois l'itération et la durée. Les organisateurs du temps et du lieu ont disparu. On est dans un espace qui évoque d'abord un pays de Cocagne, où les intempéries passent sans affecter, où les désirs sont satisfaits à volonté (faim, sommeil), où l'accord avec le monde est plein. Le motif est encore un stéréotype, celui du détachement qui amène aux vraies possessions, d'où la disparition de l'argent comme valeur en échange de la possession gratuite et profuse du monde.

Double page X



p. 22-23
Poussés par le vent des plaines, nous nous sommes
bientôt retrouvés le dos aux Rocheuses,
les chevilles enflées et le pouce pointé vers le ciel.

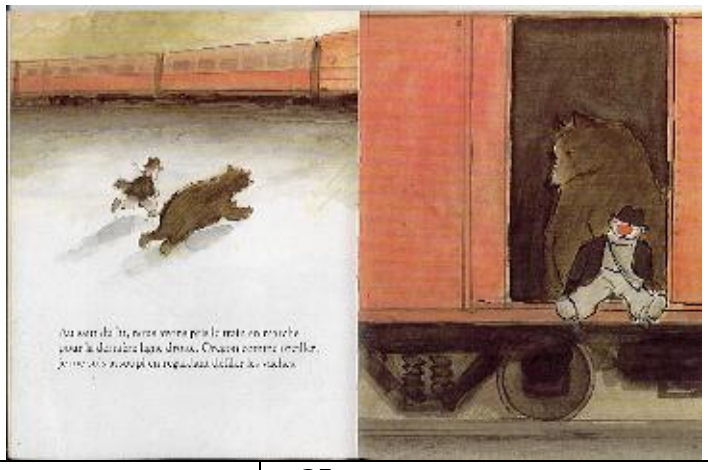
Ce plan très large, pleine page, s'étend aussi en profondeur et en hauteur sur plusieurs plans, à travers des collines jusqu'à une ligne de montagnes enneigées. Une route qui occupe le centre de l'image et se prolonge du premier plan à l'horizon ; une voiture isolée, une station service au milieu de nulle part : l'espace de l'Ouest tel que le mythe l'a figé.

À l'extrême droite, Duke et Oregon de face, faisant du stop : c'est un autre mythe américain, celui de la route et du routard, qui traverse tout ce récit. Le voyage en bus (IV), à pied (V et VIII), le voyage en stop (VII, X, XI), le train attrapé au vol (XII), on pense aux hobos faméliques des années de la grande Crise, ce que la carcasse de la Chevrolet 1935 évoque incidemment. On pense aussi à la figure plus flamboyante du beatnik, *On the road* (again) :

> Il me restait bien des chemins à parcourir... (VII) ; j'ai traversé... (VIII) ; on cheminait... (IX) ; poussés par le vent des plaines... (X) ; ... se sont succédés (XI) ; nous avons pris le train... (XII).

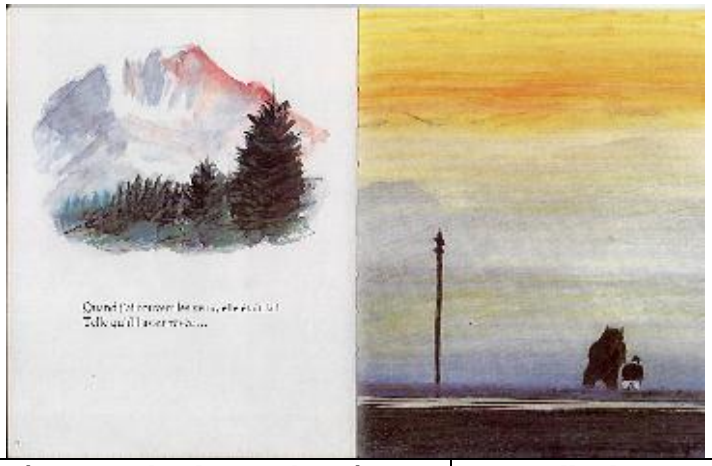
Les héros de Kérouac sont des clochards célestes, et il n'est pas sans importance que le pouce soit tourné « vers le ciel » et que le récit vienne d'évoquer une sorte de Paradis ou d'accord extatique avec le monde. Enfin, Duke conduit Oregon vers l'Ouest, vers les Rocheuses, et on sait ce que signifie le passage vers l'Ouest dans l'imaginaire américain, lui-même version moderne du Passage vers l'Ouest à la recherche de l'extrémité du monde.

Double page XI



p. 24 : Ill. pleine page sans texte : ext . jour, plan demi-large. Bord d'une route, campagne; une éolienne à gauche. Oregon et Duke, de dos ; Duke salue en levant son chapeau un véhicule qui s'éloigne au second plan dans un nuage de fumée lumineux.	p. 25 : Voyageur de commerce, starlette de supermarché, et chef indien déplumé se sont succédés jusqu'au crépuscule. Nous étions à proximité du Cheval de Fer, mais j'étais bien trop fourbu pour aller plus loin. Nous avons passé la nuit dans la carcasse d'une Chevrolet 1935… Mon année ! J'étais quand même en meilleur état ! Moitié bas : plan serré sur une épave, détourée.

Double page XII



p. 26 : Ill. moitié supérieure : plan large, plongée. Duke et Oregon courent vers un train Au saut du lit, nous avons pris le train en marche pour la dernière ligne droite. Oregon comme oreiller, je me suis assoupi en regardant défiler les vaches.	p. 27 : Ill. pleine page, pas de texte : plan moyen, Duke et Oregon assis dans un wagon ouvert

L'accumulation de stéréotypes laisse d'abord à penser que l'album pour enfants n'est pas tenu de respecter ce qui serait un « imaginaire enfantin » — sans compter que l'imaginaire des enfants de la télé n'est sans doute pas étranger aux motifs que nous venons d'évoquer. Il nourrit cet imaginaire tout autant qu'il s'y appuie[8]. Mais on peut aussi penser que les références sont des jalons laissés en attente d'une re-lecture à venir, et que rien n'oblige à penser que pour être lisible, un récit doit se simplifier, tout au contraire.

L'énumération des stéréotypes continue, on dirait un casting de série B, le défilé des figurants à la cafétéria des studios... A tel point qu'on ne peut écarter un effet d'autodérision, un *décalage* furtif des stéréotypes qui marque ce que faute de mieux on pourrait appeler le sourire du texte, qui court tout au long du discours du narrateur :

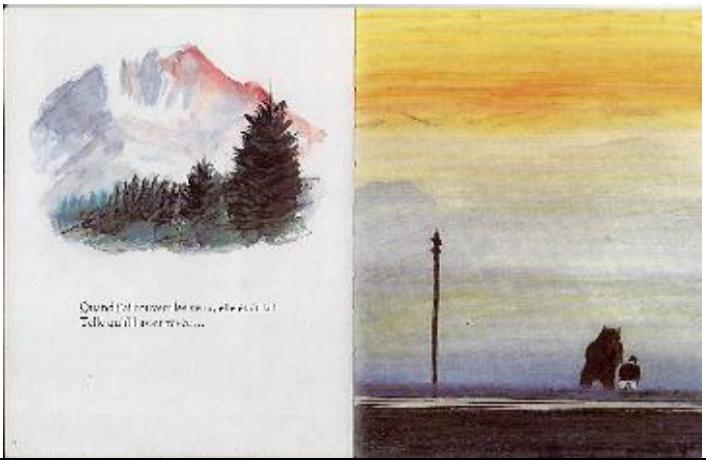
> Qui sait ? J'y rencontrerais peut-être Blanche-neige ?
> Starlette de supermarché... chef indien déplumé...
> Nous étions à proximité du Cheval de Fer...
> Je me suis assoupi en regardant défiler les vaches.

Le choix d'une formule stéréotypée peut-être pris eau premier degré, comme une platitude. Ou comme une citation. Ou encore comme un clin d'œil, exhibant pour la mettre à distance le recours systématique à la mythologie de la Légende américaine, du Voyage vers l'Ouest, de la Route 66, de la Grande Crise, etc. Ce que confirment de discrètes altérations des locutions : « regarder défiler les vaches », « les cheveux rouges au vent »[9]...

Travail de la citation ou de l'allusion qui est aussi surabondant dans l'illustration : vision nocturne de la ville (V), la ferme (VII) , la route (X), le wagon roulant portes ouvertes (XII)...

Séquence 4 : dénouement

Double page XIII



p. 28 : Ill. moitié supérieure : 1er plan arbres, arrière-plan montagnes enneigées (cf. page de	p. 29 : Ill. pleine page, sans texte : au premier plan en bas, apparemment les rails sur le

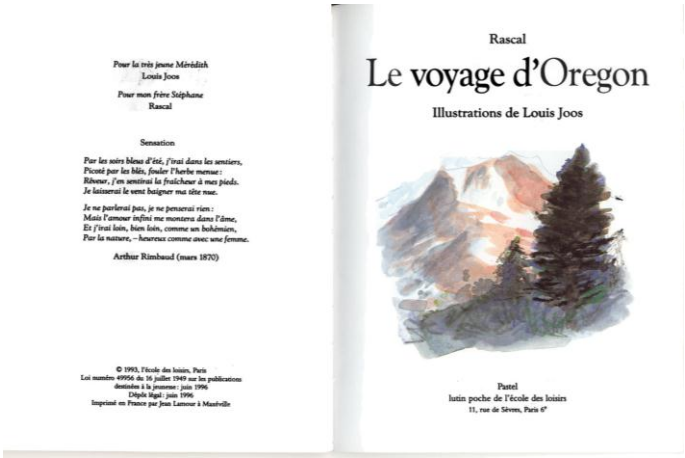
[8] Lecture littéraire et stéréotypes, l'ouvrage des belges.
[9] citer ici l'article lecture exepperte sur site AFL

titre) Quand j'ai rouvert les yeux, elle était là ! Telle qu'il l'avait rêvée…	ballast ; à gauche un poteau télégraphique ; à droite, petits, Duke et Oregon debouts vus de dos ; en fond, très vaste, un paysage de brumes d'où émergent quelques sommets enneigés ; ciel rougeoyant

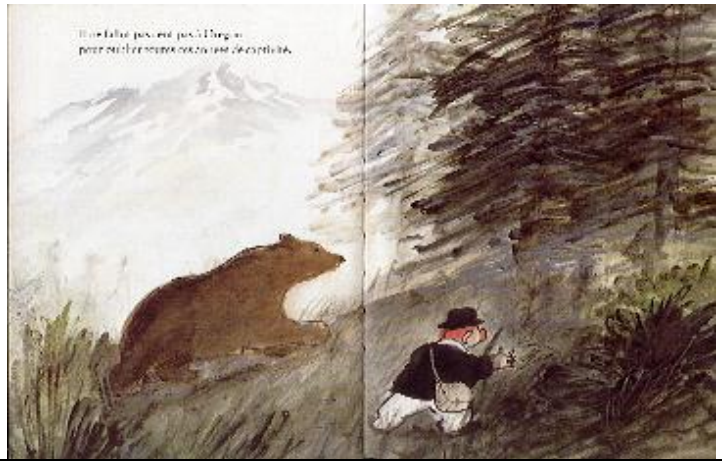
Le train est-il le dernier véhicule du voyage d'Oregon ? On pourrait y ajouter le *sommeil*, qui explique une ellipse et comme une apparition magique :

Je me suis assoupi... Quand j'ai rouvert les yeux, elle était là !

« Au réveil, il était midi », écrit Rimbaud dans un autre récit de rencontre avec une aube d'été, dans un même mouvement de brusque raccourci rythmique et symbolique, comme si le passage d'Oregon comportait aussi un saut dans un autre espace, sans continuité avec celui d'avant. L'irruption hors du sommeil est même marquée par l'anaphorique *elle* dont l'antécédent est à trop longue distance pour ne pas rendre indécise la référence : est-ce la « grande forêt » du rêve d'Oregon, la Nature, ou cette Blanche-Neige évoquée par dérision par Duke ? Il n'est pa sans intérêt de constater que cettepage 28 est une autre version de l'illustration en page de titre : Oregon en Oregon...



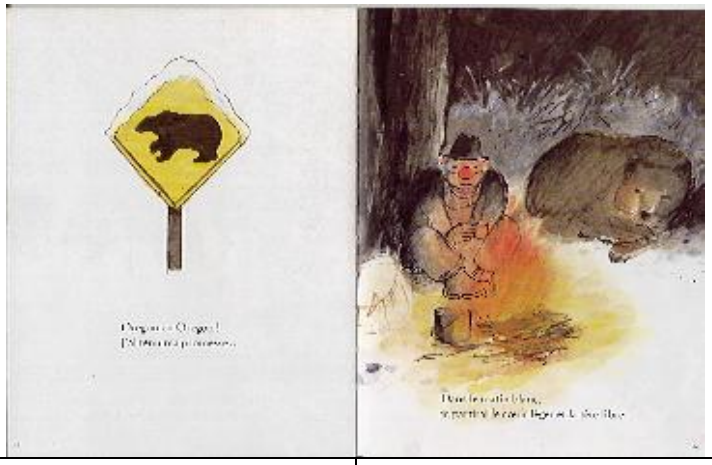
Double page XIV



p. 30-31	Il ne fallut pas cent pas à Oregon pour oublier toutes ces années de captivité.

Ill. pleine page, plan large de Oregon à quatre pattes sur une pente, à ses côtés Duke vu de 3/4 dos ; s'avancent vers les bois sombres à droite en montant

Double page XV



p. 32 : Moitié sup. : plan serré, détouré : un panneau annonçant la présence d'ours, couronné de neige Oregon en Oregon ! J'ai tenu ma promesse…	p. 33 : Plan moyen, légère plongée. Scène de bivouac : un feu de camp, Dukeassis appuyé sur un arbre tenant une tasse à la main, au fond Oregon couché, yeux clos Dans le matin blanc, je partirai le cœur léger et la tête libre.

Double page XVI

p. 34-35 : Ill. pleine double page ; plan large : entre deux masses de forêt sombres, Duke s'éloigne, seul, dans la neige qui tombe et où il laisse des traces. Par terre, tout en bas du cadre, son nez rouge abandonné [la seule ill. sans texte]

Comme à la page 26, les lignes obliques en XIV évoquent le mouvement et l'ascension, dans un récit graphique où alternent les horizontales ou les lignes descendantes. Le récit et l'image accèlèrent ce moment où se défait la thématique de l'enfermement, comme celle du passage du monde des hommes au monde des ours (panneau p. 32). La promesse a été tenue. Une nouvelle nuit marque la fin du récit comme une autre nuit l'avait vu commencer. On retrouve, dans le feu de camp, les dominantes colorées de tout l'album, mais redistribuées : jaune-rouge contre noir de la forêt, opposées au « matin blanc ».

Les dernières images de l'ours le montrent dans une posture qui n'est plus anthropomorphe : l'ours redevient physiquement un animal sauvage, il cesse dêtre une parodie d'homme, un ours en peluche vivant, parodie géante de l'humain dont le nain est une parodie en réduction. Il est rendu à son ordre, et Duke à son accomplissement. On ne peut manquer d'être frappé encore une fois par l'étroit mimétisme des deux personnages. En revenant sur les illustrations antérieures, on constate que la plupart du temps Duke et Oregon vont dans le même sens, dans des postures identiques, Oregon n'était que le double de Duke, son ombre...

Duke est rendu à sa solitude, ce qui laisse croire qu'il aurait pu accomplir ce voyage pour lui-même. Duke paraît jouer ici un rôle central : c'est lui qu'Oregon sollicite, c'est lui qui prend la décision du départ

> J'ai su que sa place était parmi les siens... J'avais une promesse à tenir...

C'est lui qui oriente la traversée, même si « je n'avais jamais été fort en géographie ». C'est lui qui finance le voyage (14-15). C'est lui qui entretient la conversation avec Spike et rappelle qu'il mène le jeu : « il me restait bien des chemins à parcourir » et c'est lui qui a le dernier mot : « dans le matin blanc, je partirai ».

La dernière ilustration est muette. Le passeur a accompli sa tâche et gagné la liberté qu'il a rendue à son alter ego. Voilà le matin blanc, une perspective sans fond et un départ qui laisse ouverte bien des interprétations. La narration cède le pas à une figuration au-delà des mots, à la rêverie., et il laisse dans la neige son nez rouge, enfin détaché de lui. Vers quelle fin ?

Conclusion

Le jeune lecteur ne se lasse jamais de lire et relire la même histoire, au grand étonnement de l'adulte qui comprend mal comment se renouvelle le plaisir de lire de si petites choses. Mais n'en est-il pas ainsi de toute vraie lecture, descente spiralaire dans les profondeurs de la rêverie ? Cet album invite à la relecture, par exemple pour découvrir ce qu'on ne fait souvent qu'après coup, sur la page de garde, l'épigraphe rimbaldienne :

> **Sensation**
> Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
> Picoté par les blés, fouler l'herbe menue:
> Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
> Je laisserai le vent baigner ma tête nue.
> Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
> Mais l'amour infini me montent dans l'âme,
> Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
> Par la Nature, - heureux comme avec une femme.

Cela questionne le statut du texte, en particulier le lecteur inscrit : si c'est un enfant, c'est signer une conception particulière de l'enfance que de le juger digne de Rimbaud. Peut-

être est-ce inviter à lire Rimbaud avec un œil d'enfant.... Rascal et Joos jouent avec les stéréotypes comme avec le sens du récit, dont on pourrait pointer la morale simple (éloge de la Nature, etc.). C'est montrer que le lecteur le plus naïf n'est peut-être pas celui qu'on croit. Cette incertitude assumée dans le statut du lecteur comme dans celui du sens est symétrique de l'incertitude fictionnelle elle-même : qui joue dans cette histoire le rôle du Passeur, et quel(s) Passages) symbolique(s) doublent le Passage matériel ?

C'est aussi montrer comment les livres se fécondent mutuellement,, comment un poème pour les grands nourrit des livres d'images pour les petits, et comment l'un ouvre à l'autre, *et réciproquement*. Ce qui est justement la culture, et aussi l'éducation : assurer le passage entre les mondes culturels[10].Ce récit minuscule révèle les profondeurs du motif du Passage dans ses multiples dimensions, de même qu'il illustre ce que peut être, à son meilleur, une littérature « pour la jeunesse » qui assume un rôle difficile : écrire pour des lecteurs pour qu'ils apprennent à être des lecteurs. C'est peut-être une des formes les plus exigeantes de l'art d'écrire — et de dessiner — des histoires.

[10] Il me semble que ce serait une belle définition de l'éducateur que celle de passeur d'âmes entre des rives parfois bien distantes...