

LA TRILOGIE D'ALEX DE JEAN-MARIE POUPART:  
VERS UNE RÉFLEXION SUR LA LITTÉRARITÉ  
JULIE BERGERON-PROULX

FACULTÉ DES ARTS ET SCIENCES,  
DÉPARTEMENT DE LITTÉRATURE FRANÇAISE, UNIVERSITÉ CONCORDIA  
1455 BOUL. DE MAISONNEUVE OUEST  
MONTRÉAL (QUÉBEC) H3G 1M8 – CANADA  
TÉL. (+1) 514-848-2424 – <[jul.ber@live.concordia.ca](mailto:jul.ber@live.concordia.ca)>

**RÉSUMÉ** La littérature pour la jeunesse, si souvent dévalorisée par la critique littéraire en raison du fait qu'étant profondément marquée par le public auquel elle s'adresse, elle ne porte pas en elle-même sa propre finalité, n'en demeure pas moins une forme littéraire qui prête à réfléchir sur l'expérience esthétique que l'on cherche dans les textes. Par l'ambiguïté de son lecteur modèle, sa richesse intertextuelle et les procédés particuliers de textualisation qu'elle met en œuvre, la trilogie d'Alex (1990-1991) de Jean-Marie Poupart, romancier québécois, mène à repenser la manière d'aborder la littérarité particulière des œuvres pour la jeunesse.

**MOTS CLÉS** Jean-Marie Poupart. Roman pour adolescents. Littérarité. Textualisation. Lecteur modèle. Intertextualité.

**La trilogía de Alex de Jean-Marie Poupart. Hacia una reflexión sobre literaridad**

**RESUMEN** La literatura juvenil, tan a menudo infravalorada por la crítica literaria, ya que no lleva en sí misma su propio fin estando profundamente marcada por el público a quien está explícitamente destinado, no constituye sin embargo una obra literaria que induce a reflexionar sobre la experiencia estética que se busca en los textos. Por la ambigüedad de su lector modelo, su riqueza intertextual y los procesos de textualización que aplica, la trilogía de Alex (1990-1991) del novelista de Quebec Jean-Marie Poupart, lleva a reexaminar la manera de tratar la literaridad peculiar de las obras para la juventud.

**PALABRAS CLAVE** Jean-Marie Poupart. Novela para adolescentes. Literaridad. Textualización. Lector modelo. Intertextualidad.

**Jean-Marie Poupart's Alex Trilogy: Towards a Reflection about Literariness**

**ABSTRACT** Youth literature is often undervalued by literary criticism as it does not have, in its own right, an end outside that of reaching a public to whom it is explicitly addressed.

Nonetheless, it remains a literary form like any other and represents a reflection of the esthetic experience as sought in these kinds of texts. Because of the ambiguity of its model reader, its rich intertextuality, and the processes of textualization it implements, the Alex trilogy (1990-1991) by the Quebecois novelist, Jean-Marie Poupart, which leads us to rethink the way we address the particular literariness of works directed at young readers.

**KEYWORDS** Jean-Marie Poupart. Teenagers' novel. Literariness. Textualization. Model reader. Intertextuality.

## La trilogie d'Alex de Jean-Marie Poupart: vers une réflexion sur la littérarité

JULIE BERGERON-PROULX

Peu de domaines littéraires sont autant liés à leur lectorat implicite que la littérature pour la jeunesse. Les enfants et les adolescents composent un lectorat en perpétuel changement, aux attentes particulières et aux compétences différentes du lectorat adulte; les écrivains qui leur adressent des textes doivent en être conscients, et il importe que les critiques qui les abordent gardent ce lectorat à l'esprit. Cela a pour conséquence de rendre problématique la place du sous-champ de la littérature jeunesse dans le champ littéraire général:

[Les auteurs pour la jeunesse] ne peuvent pas destiner leurs œuvres à un public restreint composé de pairs. La nature même de leur activité (écrire pour les jeunes) ne peut faire autrement que de les rendre plus sensibles à la reconnaissance populaire (le public lecteur), alors que se confiner à la reconnaissance des pairs viendrait, en quelque sorte, trahir les motivations (présumentes véritables) de leur écriture. (CÔTÉ, 2001: 53)

Ainsi écartés de la sphère de production restreinte<sup>1</sup> dont les œuvres, selon la conception bourdieusienne, doivent être “[affranchies] de toute instance de jugement autre qu'esthétique[...] et [porter] en [elles-mêmes leur] propre finalité” (Aron, 2002: 25), les écrivains s'adressant à un public jeune sont souvent perçus comme ne produisant pas de la

---

**1** Rappelons que pour Bourdieu, il existe deux sphères de production: la sphère de grande production, assurant un capital économique et s'adressant à un large public, et la sphère de production restreinte, s'adressant à un public constitué de pairs, procurant un capital symbolique (Bourdieu, 1992).

littérature à part entière<sup>2</sup>. Il en va de même pour un grand nombre de genre non canoniques, comme le polar ou la science-fiction, qui peuvent être rassemblés sous l'étiquette de littérature génétiquement mineure.

Jean-Marie Poupart (1946-2004) a fait le pari de jouer avec cette marginalité<sup>3</sup>. Cet écrivain québécois, qui a été également professeur de français au niveau secondaire, chroniqueur de cinéma et critique pour des émissions littéraires, a publié une trentaine d'ouvrages dont près du tiers sont adressés à la jeunesse. Ses romans pour adultes, pour la plupart des polars, mettent souvent en scène des personnages d'écrivains (notamment dans *Bon à tirer* (1993) et *La Semaine du contrat* (1988), qui abordent certaines problématiques de l'institution littéraire). Dans les romans *Le Nombril du monde* (1990), *Libre comme l'air* (1990) et *Les Grandes Confidences* (1991)<sup>4</sup>, formant la trilogie d'Alex qui sera étudiée ici, le personnage adolescent n'est pas écrivain, mais écrit néanmoins: présentés sous la forme épistolaire, les romans racontent la vie du protagoniste par l'intermédiaire de lettres qu'il écrit à sa marraine Irène, en stage à Paris.

À qui ces romans sont-ils réellement adressés? Sont-ils une simplification de l'expérience esthétique propre à la littérature? Quel est le rôle des nombreux passages auto-réflexifs sur les mots et l'écriture, et des nombreuses références intertextuelles? Ces questions nous mèneront à repenser la manière d'aborder la littérarité particulière des œuvres pour la jeunesse, ce qui conduira à réévaluer le concept même de littérarité.

---

**2** Voir notamment Madore (2001) ainsi que les résultats de l'enquête présentés dans Grenier (1993).

**3** Jean-Marie Poupart déclarait, en 1993: "Le polar est encore aujourd'hui, dans un coin de notre tête, dans les milieux universitaires et intellectuels, considéré comme faisant partie de la para-littérature, de la sous-littérature. Et ce que je suis en train de constater, c'est qu'on a exactement le même préjugé envers la littérature jeunesse. On pense encore que les auteurs qui la pratiquent le font pour le pain et le beurre, et ça me fait de la peine. Je mets le même soin, sinon plus, à écrire mes romans pour la jeunesse que ceux destinés aux adultes" (Poupart, 1993: 22).

**4** Pour alléger les références, nous utiliserons *NM* pour *Le Nombril du monde*, *LA* pour *Libre comme l'air* et *GC* pour *Les Grandes Confidences*, correspondant aux éditions citées dans la bibliographie.

## 1 DE MULTIPLES LECTEURS

Le lecteur adolescent n'a pas encore acquis les mêmes compétences que le lecteur adulte. Mises à part la compétence de lecture proprement dite et la compétence qui permet d'appréhender le monde en fonction de l'expérience vécue, il existe une autre compétence dont le niveau n'est pas le même entre un lecteur adolescent et un lecteur adulte: la compétence encyclopédique. En effet, le lexique et les références culturelles de l'adolescent sont en construction progressive. Suivant le concept du lecteur modèle d'Umberto Eco, le niveau de compétence du lecteur adolescent doit nécessairement être pris en compte dans l'écriture et l'étude des textes pour la jeunesse. Rappelons que pour Eco, le lecteur modèle est une construction de l'auteur qui influence la genèse de l'œuvre. Le lecteur modèle serait un lecteur "capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement" (Eco, 1985: 68). Si le texte a besoin d'un lecteur modèle capable de l'actualiser par une coopération interprétative, explique Eco, c'est parce que le texte ne dit pas tout: la jouissance d'un texte passe par l'aventure interprétative que constitue la lecture. Il est donc nécessaire de prendre en considération les compétences du lecteur lorsque l'on passe à l'analyse des blancs, des espaces laissés libres à l'interprétation.

Dans le cas de l'écriture pour la jeunesse, cette prise en compte peut entraîner deux types de réactions chez l'auteur: ou bien il évite d'utiliser un vocabulaire trop étendu et de faire des références culturelles, ce qui peut rapidement devenir réducteur et diminuer le niveau littéraire, ou bien il utilise des mots complexes, en prenant soin de laisser au lecteur des indices de leur sens, au risque de donner au texte des allures didactiques. Sonia Sarfati, auteure pour la jeunesse et critique, souligne que pour écrire pour les adolescents:

[il] faut non seulement trouver un thème qui va intéresser, mais aussi le ton juste sur lequel livrer ce thème. Grande et difficilement pardonnable que l'erreur consistant à tirer sous le niveau de compréhension du public

visé! Public difficile, intransigeant, que celui des jeunes. D'autant plus difficile et intransigeant qu'il est en perpétuel changement.

(SARFATI, 1990: C2)

Dès le premier roman de la trilogie d'Alex, l'auteur multiplie les références culturelles: il évoque des auteurs (Giono, Robert Sheckley), des artistes de diverses sphères culturelles (Ella Fitzgerald, Sacha Distel, James Stewart et Grace Kelly) et des villes aussi éloignées que Tananarive ou Ouagadougou: autant de connaissances qu'un adolescent de quinze ans ne possède pas nécessairement, et qu'il découvrira à travers le roman. Le lexique est également assez soutenu, sans pour autant alourdir le style, qui reste dynamique et fluide. L'emploi d'un tel lexique trouve sa justification dans le fait qu'Alex, écrivain fictif des lettres, possède un large vocabulaire et consulte régulièrement le dictionnaire, qu'il épluche même systématiquement avec son ami Marc afin de répertorier par exemple "la liste complète des mots de quatre et de cinq lettres avec un *k*, un *w*, un *y* ou un *z*" (LA, 1990: 17) en vue de compétitions de scrabble. De façon similaire, les références culturelles s'expliquent par les habitudes de lecture de l'épistolier, qui préfère les magazines culturels aux revues culturistes de son ami Hervé (NM, 1990: 133-134), et qui lit régulièrement le journal: dans *Le Nombriil du monde*, Alex raconte comment il s'est abonné au quotidien montréalais *La Presse* au nom de son père, aux yeux duquel, croit-il, il est "trop zozo pour [s']intéresser à l'actualité" (id.: 20).

Dans la première lettre de *Libre comme l'air*, le texte présente de nombreux concepts expliqués au lecteur:

C'est seulement après quelques jours que j'ai commencé à ressentir le creux, le vide...

*Ce doit être ce que les écrivains romantiques appellent le vague à l'âme.* J'aime l'expression. Je l'ai trouvée dans un texte sur la littérature du dix-neuvième siècle que Rivard [le professeur de français] nous a distribué il y a deux semaines.

[...] N'empêche qu'en ce moment, côté cœur, c'est le désert, le Sahara. Il m'arrive même, en chameau que je suis, d'être victime de ces illusions

d'optique causées par la réfraction de rayons lumineux au-dessus du sable et de courir, éberlué, en direction de...

Non, Irène, ce n'est pas une devinette. *Ouvre ton dictionnaire et cherche le mot mirage.* (LA, 1990: 14-15; nous soulignons)

On retrouve de semblables passages dans le troisième roman, *Les Grandes Confidences*:

Aussitôt rentré de l'aéroport, je me suis couché.

Fourbu, moulu, vanné, flapi.

*Le dictionnaire aligne comme ça une trentaine de synonymes.*

N'insistons pas. (GC, 1991: 31; nous soulignons)

Dans un roman destiné à un public adulte, de tels passages paraîtraient incongrus; ici, ils participent à la construction d'un lecteur modèle adolescent, lecteur en processus d'apprentissage social et culturel.

Le lecteur modèle du texte est donc résolument adolescent, de même que son destinataire réel: la trilogie a été publiée par une maison d'édition créée pour la littérature jeunesse, dans une collection adressée aux adolescents (Roman +). Paradoxalement, le destinataire fictif, lui, est adulte: Alex ne s'adresse pas à un ami de son âge, mais à sa tante Irène, 35 ans, publicitaire en stage à Paris. Ce décalage entre le destinataire réel et le destinataire fictif entraîne quelques situations qui font rupture avec le réalisme caractérisant l'ensemble de la trilogie. Prenons par exemple le passage suivant: "Maman est morte quand je suis venu au monde. [...] Elle n'a pas vécu très longtemps, non. Toi, Irène, tu sais tout ça, puisque maman était ta grande sœur" (id.: 90). Il est peu probable qu'un individu réel, dans un contexte de correspondance, écrive des informations qu'il sait déjà connues de sa correspondante, surtout lorsqu'elles ont une telle charge émotive. Or, ces phrases se justifient par le fait, compréhensible autant par un adolescent que par un adulte, qu'il ne s'agit pas d'une vraie correspondance, mais d'un roman: le texte ne s'adresse donc pas réellement à une femme nommée Irène.

Prenons un exemple d'un autre ordre: dans ses lettres, Alex explique parfois certains termes ou références que l'on pourrait supposer compréhensibles pour un lecteur adulte. Pensons au passage cité plus haut dans lequel Alex précise qu'il évoque un mirage, alors que la définition qu'il en donnait était, pour un lecteur adulte, assez limpide. Le même phénomène se répète ici: "Je suis attiré par Maryse. Hier, au salon mortuaire, elle m'a... Conquis? Oui, elle m'a conquis. Spontanément... Voyons, Irène, qu'est-ce qui t'arrive? Le verbe conquérir ne fait pas partie du vocabulaire de ta génération?" (LA, 1990:78). On peut légitimement se demander si l'auteur craint que ce verbe ne fasse pas partie du vocabulaire de la génération d'Irène, ou de celle d'Alex...

Ces situations, qui se répètent à quelques reprises dans la trilogie, peuvent créer un certain malaise chez un troisième type de destinataire, autre que l'adolescent (destinataire réel) et Irène (destinataire fictive): l'adulte, qu'il soit parent, critique ou bibliothécaire, qui aborde le roman avec son propre bagage, bien différent de celui du destinataire réel. D'une certaine manière, ce destinataire-là est aussi prévu par le texte, notamment à travers des commentaires auto-réflexifs sur les figures de style employées. Dans *Le Nombriil du monde*, lorsque le père d'Alex fait une crise cardiaque, l'adolescent tente de décrire dans quel état il l'a retrouvé: "Ses mains étaient moites et froides, ses doigts crispés comme ceux d'un musicien qui se serait électrocuté sur sa guitare. (Tu ne raffoles pas de ma comparaison? J'ai pris la première qui me passait par la tête.)" (NM, 1990: 58). Autre exemple de figure humoristique amenée avec prudence: "Avoir mes tantes sur les bras, ça (et je le dis au risque de faire un mauvais jeu de mots), c'est une autre paire de manches" (id.: 81-82). Ces passages témoignent d'un phénomène particulier de contrats de lecture divergents, qui viennent encore problématiser la question du destinataire du texte.

L'auteur, tout en adressant ouvertement son texte aux adolescents, semble conscient du regard adulte qui pèsera nécessairement sur son œuvre. Regard adulte parfois conciliant, souvent critique, surtout lorsqu'il s'agit de la critique universitaire. Pour Claire Le Brun, "[le] point de vue des auteurs [pour la jeunesse], leur image d'eux-mêmes et de leur travail, pourraient se résumer par une seule formule: grande mission et

mal aimés” (Le Brun, 1998: 55). La multiplication des destinataires – lecteur modèle, destinataires réels et fictifs, lecteur adulte dont le regard pèse sur l’œuvre– peut être comprise comme la trace d’une entreprise de légitimation, entreprise qui sera complétée par un jeu intertextuel d’une grande richesse.

## 2 L’INTERTEXTE ET LA LÉGITIMATION

L’intertextualité peut en effet, dans le contexte de la littérature pour la jeunesse, participer à la légitimation du texte destiné aux adolescents par le champ de la grande littérature. Les trois romans de la trilogie d’Alex regorgent de références intertextuelles. L’adolescent se définit lui-même comme un “intellectuel en herbe” (NM, 1990: 75); il est un grand lecteur – de dictionnaires, de journaux et, plus important encore, de romans. Dans une étude sur le lecteur fictif dans la littérature jeunesse, Claire Le Brun remarque que dans bien des cas, le personnage de lecteur est marginalisé en raison de son intérêt pour la littérature, mais que cette marginalisation est, tout compte fait, positive:

[La] lecture est un outil de connaissance et d’éducation sentimentale. Alors que les autres personnages ne vivent qu’à un niveau de représentation –l’univers donné comme réaliste de l’école, de la famille, et du groupe d’âge–, le personnage-lecteur a accès au second niveau de l’intertexte dont il tire sa force. (LE BRUN, 1993: 155)

Dans la trilogie de Jean-Marie Poupart, la connaissance de la littérature a effectivement ce pouvoir de faire voyager le jeune homme à travers différents niveaux.

Les références intertextuelles sont amenées par différentes stratégies<sup>5</sup>. La principale est la mention de titres de livres ou de noms de personnages. Giono et Shekley sont mentionnés dans le premier roman; Léonard de Vinci (pour sa phrase “Qui pense peu se trompe beaucoup”),

---

5 Nous empruntons ces catégories à Claire Le Brun (1993:159, 162 et 163).



Picasso (pour sa phrase “Je ne cherche pas, je trouve”), Voltaire et Louis Fréchette (le roman *Originaux et détraqués* (1892), contrairement aux attentes d'Alex, “n'est pas du tout désagréable” (LA, 1990: 127)) sont cités dans le second volet de la trilogie; enfin, le troisième tome fait mention de plusieurs romans: *Les roses sauvages*, *La main au feu*, *L'Isle au dragon*, *Un homme et son péché*, *Le Survenant*, *Kamouraska*, et surtout *Bonheur d'occasion* (le roman que l'ex-petite amie d'Alex était venue lui emprunter lorsqu'ils se sont embrassés, alors qu'il était en relation avec Maryse... L'adolescent baptise d'ailleurs cette infidélité “l'incident *Bonheur d'occasion*” (GC, 1991: 149)). Ces simples mentions ne renvoient pas nécessairement au contenu des livres, mais plutôt à une certaine érudition, à une culture en quelque sorte proposée au jeune lecteur. Ce sont autant de portes ouvertes sur un “deuxième niveau”.

L'intertextualité passe également par ce que Le Brun appelle les emprunts stylistiques (Le Brun, 1993: 162). La question du “style”, nous le verrons plus tard, revêt une grande importance dans cette trilogie. Le jeune homme semble peser avec soin chaque mot qu'il emploie. Incidemment, les emprunts stylistiques ont une grande portée symbolique: ils montrent ce à quoi Alex adhère et ce qui, stylistiquement, l'influence. Dans le passage invoqué plus haut à propos des mirages, Alex semble citer une définition de dictionnaire. L'emprunt de l'expression “le vague à l'âme” aux écrivains romantiques montre une sensibilité pour cette littérature (“J'aime cette expression” (LA, 1990: 13), écrit Alex). Dans une des lettres du premier roman de la trilogie, le garçon écrit: “Les événements récents sont encore trop chargés d'émotion. Je n'arrive pas à en démêler l'écheveau –“pour copier le style d'un des vieux auteurs de mon livre de français”. Dans mes mots à moi, je te dirais plutôt qu'ils sont entortillés dans le velcro, les événements...” (NM, 1990: 63. Nous soulignons.). Après s'être inspiré du dictionnaire et des vieux auteurs, c'est un style apprécié par le professeur de français qu'Alex empruntera: “Pour utiliser une de ces images que Rivard adore trouver dans nos compositions du vendredi, je dirais que le noir que broie Edward déteint sur son humour” (LA, 1990: 46. Nous soulignons.). Toutes ces marques intertextuelles renvoient à une culture lettrée qui est ici présentée assez positivement.

Quoique moins fréquemment utilisée, la stratégie de l'allusion à des héros ou à des situations romanesques complète le tissu intertextuel. À deux reprises, Alex se comparera à un personnage non identifié de Giono:

Lorsque, dans un roman que je lis (en ce moment c'est du Giono), le héros se sent ému en marchant le long des rues de la ville où il a grandi, moi, ça me touche beaucoup. J'en ai même parfois les larmes aux yeux.

J'ose à peine songer aux crises de nostalgie que je vais me taper, ma vieille, quand je vais avoir ton âge. (NM, 1990: 56-57)

Plus tard dans le roman, l'identification dépassera le sentiment d'émoi, et portera à l'action:

J'avais dix ans quand la ville a refait les trottoirs de mon quartier. J'en ai alors profité pour laisser l'empreinte de mon pied dans le ciment encore humide. Tu étais avec moi, Irène, souviens-toi... [...]

Eh bien, comme je ne déteste pas, de temps en temps, me prendre pour un personnage de Giono, je suis repassé par là tout à l'heure.

Et poser mon pied sur l'empreinte laissée il y a cinq ans m'a rempli de fierté. (ID.: 116-117)

Pour une bonne part, les renvois intertextuels font référence à des œuvres sinon canoniques, du moins généralement légitimées. Claire Le Brun voit "dans ces utilisations à différents degrés de la "grande littérature", des signes envoyés vers le centre du champ littéraire. Partageant la connaissance et l'amour des œuvres légitimées, les auteurs pour la jeunesse réclament une meilleure position" (1998: 59). L'intertextualité agirait ainsi comme instrument de légitimation, en donnant un certain statut au texte. Or, l'auteur fait également référence à des genres paralittéraires, comme dans cet extrait où Alex s'identifie à un personnage de science-fiction:

J'aime parler la tête en bas, même si ça provoque un afflux de sang dans mon nez. [...] Ça permet d'avoir un regard neuf sur les choses. Je me dédouble. Je me fractionne –comme les personnages des romans de

science-fiction que je lisais au pensionnat. Je suis Alex numéro un qui observe Alex numéro deux qui parle au téléphone.

Il faut mentionner que le grand miroir du vestibule m'aide beaucoup à réaliser cette délicate manœuvre de scission. (NM, 1990: 72)

La référence à la science-fiction revient plus tard, lorsqu'Alex s'oppose à son professeur de français qui accuse d'une trop grande "légèreté" les livres de Robert Sheckley. Étrangement, la seule défense qu'Alex fera des livres de son auteur de science-fiction préféré passera par l'humour: "Légers? C'est tant mieux, monsieur, s'ils sont légers. Moi qui lis couché, j'aime bien les livres légers. Ils me fatiguent moins les muscles. Les livres lourds, je risque de les recevoir en pleine figure au bout de dix-quinze minutes..." (ibid.: 72). Peut-on y voir une défense de la lecture comme plaisir? Peut-on, comme Alex, apprécier à la fois des romans "légers" et des romans canoniques? Ce passage peut se lire comme une réflexion sur l'institution littéraire préconisant seulement un type de lecture, à laquelle on oppose une idée plus démocratique de la culture. En valorisant la science-fiction, l'auteur propose une réflexion sur la valeur des genres mineurs qui peut s'avérer très intéressante, puisqu'elle trouve son origine dans un roman pour la jeunesse, lui-même issu d'un genre mineur...

La littérature jeunesse, quant à elle, ne jouira pas d'une telle défense. Dans *Libre comme l'air*, le professeur de français invite un auteur jeunesse en classe. Sa présentation se révèle on-ne-peut-plus soporifique, et son roman *Attendez-vous à des surprises*, qu'Alex tentera de lire "par acquit de conscience", est finalement "aussi insipide qu'[il] le redoutai[t]" (LA, 1990: 89). En revanche, le cours sur Voltaire, qui suivra le départ de l'écrivain, sera "passionnant" (ibid.: 89).

En regard d'une telle dévalorisation de la littérature jeunesse, Claire Le Brun pose cette question: "Le médium s'autodéprécie-t-il pour mieux faire passer le message?" (1993: 158). Venant d'un écrivain qui déplore les préjugés de l'institution littéraire pour la littérature jeunesse, qui n'hésite pas à défendre la science-fiction à travers ses personnages, qui adresse lui-même des romans à des adolescents et qui écrit des polars, cette dépréciation est surprenante, et nous amène à réfléchir au statut du

texte adressé aux adolescents; à nous poser, en somme, la question fondamentale de la littéararité particulière des œuvres pour la jeunesse.

### 3 UNE LITTÉRARITÉ PARTICULIÈRE

Nous avons vu que la trilogie de Poupart, par la multiplication de ses destinataires et la richesse de son intertextualité, soulève la question d'une littéararité qui serait propre à la littérature jeunesse, différente de celle qui est attendue dans un texte classique. Ces romans démontrent bien que le texte de littérature jeunesse ne peut être évalué qu'en regard du public auquel il s'adresse; du coup, l'idée même de littéararité doit être réexaminée en tenant compte de ce destinataire. Une approche classique pour étudier la relation de ce destinataire au texte a été proposée par Jauss, pour qui la littéararité d'un texte se caractérise par l'"écart esthétique" qu'elle amène par rapport à l'horizon d'attente (Jauss, 1978: 58). Ainsi, il importe de garder à l'esprit que l'horizon d'attente des jeunes à qui s'adresse le texte est bien différent de celui d'un lectorat adulte lettré, puisque leur bagage littéraire diffère.

Quel est l'horizon d'attente des adolescents québécois au moment où paraissent les romans? En 1994, selon une étude menée par le ministère de l'éducation du Québec, les adolescents du niveau secondaire lisent plus que les adultes, et leurs lectures sont d'une grande variété (Dallois, Legault et Sarrasin, 1994). Près de 5000 titres différents ont été cités dans l'étude, sur un total de 25000 mentions. Si beaucoup de titres, en raison de cette diversité, ne sont mentionnés qu'une fois, et si la majorité des mentions sont des livres québécois, il reste que les auteurs pour lesquels on compte le plus d'occurrences sont les Étatsuniens Stephen King et Mary Higgins Clark (Pourcel, 1995), qui écrivent généralement des romans caractérisés par un schéma narratif axé sur la résolution d'une situation conflictuelle. Par ailleurs, les lectures d'enfance, encore fraîches à l'esprit des adolescents, sont également basées sur une intrigue précise. Or, le lecteur se retrouve, avec la trilogie d'Alex, devant des romans épistolaires qui présentent, plutôt qu'une intrigue bien ficelée, une poésie de la quotidienneté, des histoires entrecroisées entre les

relations familiales, amoureuses, amicales et scolaires, et une prolifération de digressions. Au niveau du langage, nous avons vu que le lexique utilisé dépasse le vocabulaire généralement connu par les adolescents. En outre, le passage continuuel d'un niveau de langue familier à un niveau de langue soutenu participe à ébranler les attentes du jeune lecteur. En creusant davantage à ce niveau, nous pourrions tenter de définir la littérarité de ces textes. Néanmoins, il nous semble que tout intéressant qu'il soit, le principe d'écart esthétique peut facilement engendrer des dérapages: l'œuvre la plus littéraire est-elle vraiment celle qui s'écarte le plus des normes, des horizons d'attente? Par un trop grand écart, ne peut-elle pas devenir simplement illisible (à plus forte raison dans un texte adressé à des lecteurs non aguerris)? Pour poser la question de la littérarité, l'approche sociocritique se révèle à notre avis plus productive.

Régine Robin, suivant Claude Duchet, propose l'idée que la littérarité corresponde au niveau "valeur", des procédés de textualisation (Robin, 1998). À l'étude externe du texte, on ajoute alors la dimension interne, permettant de considérer la dimension stylistique et littéraire. Dans la trilogie que nous étudions, une telle approche se révèle fort pertinente: les procédés de mise en texte s'observent en couches successives, à la manière d'une mise en abîme, puisque le texte lui-même thématise une situation d'écriture. Tout d'abord, les romans recèlent plusieurs indices de procédés de textualisation fictifs. Le lecteur apprend rapidement qu'Alex fait des brouillons de ses lettres et les conserve, ce qui laisse supposer qu'il choisit ses mots, qu'il n'écrit pas ses lettres d'un seul jet. Lorsque sa marraine lui demande s'il se censure, l'adolescent répond que sans se censurer, il porte une attention particulière au choix des mots: "Évidemment, je ne m'exprime pas ici avec la même familiarité que quand je m'adresse à Edward, à Marc ou à d'autres copains de classe. Dans les lettres que je t'envoie, j'évite d'employer des mots trop communs. Je consulte le dictionnaire" (LA, 1990: 24). Le style devient dès lors un enjeu explicite du texte. Le choix des mots va cependant au-delà des préoccupations esthétiques: Alex accorde une importance particulière à leur connotation. Sa mère étant décédée à sa naissance, il ne supporte pas le mot "orphelin", tout comme son ami Marc, atteint de

leucémie, déteste le mot “courage” (id.: 36). Les mots ont pour lui une véritable charge stylistique et émotive.

D’autre part, il y a dans les lettres d’Alex des retranscriptions de dialogues, lesquels, souligne-t-il, ne sont pas parfaitement fidèles: “Je ne te retranscris pas les répliques tout à fait comme elles ont été prononcées. Les phrases se bousculaient davantage mais, en gros, ça correspond à la conversation qu’on a eue” (NM, 1990: 55-56). Ce souci de textualisation fictif peut amener le lecteur adolescent à réfléchir aux procédés de textualisation réels. Sans oublier le fait que le lecteur est explicitement prévenu, dès le début du deuxième roman, des libertés que peut prendre le narrateur dans sa retranscription de la réalité:

Tu sais, Annie, la fille dont je t’ai parlé dans mes dernières lettres, eh bien! je l’ai inventée.

Ne t’étouffe pas, là! Il existe une élève qui s’appelle Annie, dont les parents sont d’origine vietnamienne, qui fréquente une grande école publique de Rosemont et qui joue au scrabble comme une championne. Ça, c’est vrai. Sauf que j’ai inventé le reste: ses tendances au vol à l’étalage, sa collection de timbres sur les mammifères marins, sa mère alcoolique, son grand-père empailleur de chats, etc.

Et j’ai surtout inventé son... Le terme exact, ce serait quoi? Son affection? Mettons. J’ai inventé son affection pour moi. (LA, 1990: 11-12)

En plus que de lui montrer l’imagination débordante d’Alex, cette confession amène le lecteur à se questionner sur le niveau de crédibilité à accorder aux autres épisodes.

L’épistolier semble conscient du surinvestissement stylistique de ses lettres, du poids que peut prendre le choix d’un mot ou la construction d’une phrase:

Tu trouves vraiment que je vis entre parenthèses?

Selon toi, même mon style me trahirait...

Je suis tout de suite allé scruter mes brouillons. J’avoue que tu as en bonne partie raison. J’abuse des digressions. Et les phrases que j’écris ne vont pas nécessairement droit au but. [...]

P.-P.S. Par sa forme, la parenthèse ressemble à un nombril. Regarde:  
[...]. Pour ça, il faut cependant qu'elle soit courte. (NM, 1990: 16-19)

Cet extrait est d'abord intéressant en ce qu'il reprend un aspect déjà sémiotisé dans l'hors-texte de la figure de l'adolescent: l'affirmation d'Irène, à qui il semble que son filleul vit entre parenthèses, repose sur l'idée généralement reçue que l'adolescent est un être incomplet, un adulte en devenir dont la vie n'est qu'une attente de ce qui viendra plus tard. Vision de l'adolescent à laquelle, visiblement, elle s'oppose. C'est toutefois par sa textualisation que ce passage offre le plus grand intérêt: le lecteur comprend ici que le style peut "trahir" celui qui s'exprime par l'écriture. En somme, à travers ce court passage, le texte révèle au lecteur l'importance non seulement de *ce que dit* le texte, mais également de *la manière* dont le contenu est textualisé<sup>6</sup>.

#### **4 QUELLE PLACE POUR LA LITTÉRATURE JEUNESSE DANS L'INSTITUTION LITTÉRAIRE?**

Si la question de la littérarité est d'une telle importance dans l'étude de la littérature jeunesse, c'est que la non-reconnaissance du statut de son texte l'empêche encore trop souvent d'entrer de plain-pied dans l'institution littéraire. Dans son livre *L'Institution de la littérature*, Jacques Dubois propose l'idée que plusieurs conditions sont nécessaires à une littérature institutionnalisée, légitimée. Ces conditions peuvent être résumées en cinq points: les instances de production, les instances de légitimation, la lecture et les conditions de lisibilité, le statut de l'écrivain et le statut du texte (Dubois, 1978). Au Québec, la littérature jeunesse a connu un regain de dynamisme à partir des années 1970; les instances de production sont donc nombreuses et efficaces au moment où Poupart écrit sa trilogie. Il en va de même pour les instances de

---

**6** On retrouve ici le niveau valeur tel que théorisé par Régine Robin, niveau par lequel le texte se trouve à réinvestir de l'hors-texte. Pour Robin, c'est dans cette reformulation stylistique que réside la littérarité du texte (Robin, 1988).

légitimation et les conditions de lisibilité: de plus en plus, on lit les romans pour adolescents dans le milieu scolaire et de nombreux prix sont créés pour récompenser les auteurs jeunesse. En outre, les romans pour la jeunesse se vendent très bien<sup>7</sup>. Les conditions qui restent problématiques sont donc le statut du texte et le statut de l'écrivain. Cette dernière condition peut être comprise comme étant, dans le cas qui nous intéresse, intrinsèquement liée au statut du texte, puisque c'est en raison du statut problématique du texte que l'écrivain n'est pas toujours pleinement reconnu. La question de la littéarité et du style des textes adressés à la jeunesse apparaît donc essentielle.

Mais qu'est-ce que le style, dont nous avons vu qu'il pouvait trahir, révéler une personnalité? C'est par l'entremise de la nouvelle professeure de français que viendra la réponse, vers la fin de la trilogie:

Le style? Si vous pensez que c'est me tartiner des phrases de trente lignes, ôtez-vous ça de la tête. Vous aurez du style le jour où, après avoir pesé chacun de vos mots, vous réussirez à vous exprimer avec autant de naturel que quand vous bavardez entre vous. Vous aurez du style le jour où vous serez capables en toute occasion de donner l'impression de la spontanéité. Mettez ça dans votre pipe et fumez! (GC, 1991: 119)

Si le style, en ce qu'il rejoint le principe de textualisation, participe à donner au texte une littéarité, et s'il est tel que le définit Poupert à travers la bouche de la nouvelle professeure de français, alors on ne peut nier la valeur particulière de la trilogie d'Alex. Sa littéarité, puisqu'elle doit être comprise en regard du public auquel s'adresse le texte, peut venir déranger l'idée que l'on s'en fait généralement dans les études littéraires. Plutôt que de reléguer les romans pour adolescents à une position marginale sans même chercher à dessiner les contours de leur qualité esthétique, peut-être serait-il constructif d'étudier en profondeur, à travers ce corpus, la manière dont la littéarité se construit à la fois à partir du concept des horizons d'attente, des procédés de mise

---

**7** Pour un historique de la littérature pour la jeunesse au Québec, voir Lepage, 2000.



en texte et de la prise en compte des compétences particulières du lecteur visé.

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARON, PAUL (2002) "Art pour l'art", in PAUL ARON, DENIS SAINT-JACQUES & ALAIN VIALA (éds.) *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, pp. 25-26.
- BOURDIEU, PIERRE (1992) *Les Règles de l'Art*, Paris, Seuil, coll. "Libre examen".
- CÔTÉ, JEAN-DENIS (2001) "Écriture et gains financiers: démarche contradictoire des acteurs du sous-champ de la littérature jeunesse au Québec?", *Tangence*, 67, pp. 34-53.
- DALLOIS, MAURICE, GUY LEGAULT & HÉLÈNE SARRASIN (1994) *La lecture chez les jeunes du secondaire: des policiers aux classiques*, Québec, MEQ.
- DUBOIS, JACQUES (1978) *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor.
- ECO, UMBERTO (1985) *Lector in fabula*, Paris, Grasset, "Livres de poche Essais".
- FORTIN, MARIE-CLAUDE (11 mars 1993) "Jean-Marie Poupart: L'éternel Marri", *Voir*, 7: 15, p.22.
- GRENIER, CHRISTIAN (1993) "Les couleurs d'un siècle. Un carrefour d'enfances", in DENISE ESCARPIT & BERNADETTE POULOU (éds), *Le récit d'enfance*, Paris, Sorbier, pp. 159-168.
- JAUSS, HANS ROBERT (1978) "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire", *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", pp. 51-58.
- LE BRUN, CLAIRE (1993) "Edgar Alain Campeau et les autres: le lecteur fictif dans la littérature québécoise pour la jeunesse (1986-1991)", *Voix et Images*, 19: 1, pp. 151-165.
- LE BRUN, CLAIRE (1998) "Le roman pour la jeunesse au Québec. Sa place dans le champ littéraire", *Globe*, 1: 2, pp. 45-62.
- LEPAGE, FRANÇOISE (2000) *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonies du Canada)*, Ottawa, Éditions David.

MADORE, ÉDITH (2001) "Les écrivains... et les "auteurs jeunesse"", *Tangence*, 67, pp. 23-33.

POUPART, JEAN-MARIE (1990) *Le Nombriil du monde*, Montréal, La courte échelle.

POUPART, JEAN-MARIE (1990) *Libre comme l'air*, Montréal, La courte échelle.

POUPART, JEAN-MARIE (1991) *Les Grandes Confidences*, Montréal, La courte échelle.

POURCEL, GÉRARD (1995) "Promouvoir la lecture auprès des adolescents: aucune recette miracle, mais un ensemble d'attitudes", *Argus*, 24: 1, pp. 15-20.

ROBIN, RÉGINE (1988) "De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique", *Littératures*, 70, pp. 99-109.

SARFATI, SONIA (9 sept. 1990) "Le dur passage de l'âge adulte à l'enfance", *La Presse*, p. C2.